Espaços de criação

do ateliê do pintor à mesa do escritor

Organizadores
Márcia Arbex
Izabela Baptista do Lago

Organizadores
Márcia Arbex
Izabela Baptista do Lago

Espaços de criação
do ateliê do pintor à mesa do escritor

FALE/UFMG

Belo Horizonte

2015

Diretora da Faculdade de Letras
Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor
Rui Rothe-Neves

Comissão editorial
Eliana Lourenço de Lima Reis
Elisa Amorim Vieira
Fábio Bonfim Duarte
Lucia Castello Branco
Maria Cândida Trindade Costa de Seabra
Maria Inês de Almeida
Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico
Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Revisão de tradução
Nathália Dias

Preparação de originais
Thiago Landi

Tradução
Izabela Baptista do Lago
Márcia Arbex

Diagramação
Olívia Almeida

Revisão de provas
Larissa Vaz

ISBN
978-85-7758-262-4 (impresso)
978-85-7758-263-1 (digital)

Endereço para correspondência
Laboratório de Edição – FALE/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108
31270-901 – Belo Horizonte/MG
Tel.: (31) 3409-6072
e-mail: vivavozufmg@gmail.com
site: www.letras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

Coletânea bilíngue

Apresentação

O presente trabalho é resultado da pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida por Izabela Baptista do Lago, com apoio do PIBIC-CNPq, no período de agosto de 2013 a julho de 2014, pesquisa inserida no projeto "Descrição/Inscrição: variações sobre a escrita e a imagem II", coordenado pela Profa. Márcia Arbex.

Tomando por base uma seleção de obras literárias que se inscrevem na tradição dos romances de artista (*Künstlerroman*), de preferência em língua francesa, foram extraídos os trechos que se dedicam à descrição do ambiente de criação (ateliê ou estúdio). Assim, a partir dos vários exemplos descritivos do local em que o pintor-personagem dá vida à sua produção artística, foi possível confrontá-los com a bibliografia teórico-metodológica e iconografia pertinente, compará-los e definir sua importância na narrativa, tanto na esfera da produção da obra quanto de sua recepção.

Como conclusão, diante da interdisciplinaridade da pesquisa, foi traçado um paralelo entre o personagem-artista e a figura do escritor, pois, como ambos exercem um trabalho de criação, pode-se pensar em um espelhamento do personagem-artista no de seu criador, o próprio escritor.

Foram selecionados, para compor esta coletânea bilíngue, os trechos das obras literárias estudadas que tratam de descrição do ateliê, ambiente de criação do pintor. Cada obra é introduzida por uma pequena

contextualização seguida dos trechos selecionados, em francês e em português, além de ilustrações pertinentes à aproximação entre o ateliê literário e o retratado pelas pinturas de ateliê. Todas as traduções para o português deste trabalho foram feitas pelas autoras, salvo quando informados o autor da tradução e a edição utilizada.

Com relação aos critérios utilizados para a ordem das obras literárias e seus respectivos trechos, foram levados em consideração o tempo cronológico ou histórico em que se passa a narrativa, assim como a data de publicação da obra. Privilegiou-se, contudo, o tempo cronológico, pois a passagem dos séculos vai modificar tanto a figura do artista quanto o caráter do ateliê, o que poderá ser objeto de interessante reflexão para o leitor, nesse percurso de ateliês que vai do século XVII até a atualidade.

Cada obra literária se encontra relacionada no sumário com o nome do autor, título da obra em francês, título da obra em português e data da publicação.

Por fim, destaca-se que esta coletânea bilíngue vem precedida de um ensaio inédito, cujo título dá nome ao livro.

Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor pretende, portanto, não apenas colocar à disposição do leitor interessado na linha de pesquisa literatura, artes e mídias uma seleção de textos, por meio da coletânea bilíngue, mas também apresentar uma reflexão teórica sobre esse espaço privilegiado da criação que é o ateliê de artista.

As organizadoras

Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor

Márcia Arbex
Izabela Baptista do Lago

Entre os séculos XIII e XVII, o exercício da profissão de pintor manteve-se vinculado a uma corporação de ofício, o que lhe conferia um caráter eminentemente artesanal. Não havia, portanto, distinção entre o artista e o simples artesão.

No século XIX, após uma crescente e progressiva valorização das artes e do trabalho do artista – uma forte influência da filosofia e da literatura alemãs –, concretizaram-se as diferenças entre a obra do pensamento e o trabalho manual. Assim, por meio da valorização do trabalho intelectual do artista, sobretudo em razão de sua atividade de criação, criou-se o mito do artista como uma espécie de homem fora do comum, um ser superior, próximo aos seres fantástico ou divinos.[1]

No entanto, o local de criação do artista, o ateliê, espaço de predileção do pintor, universo privado no qual a arte toma vida, guardou a sua correspondência com o trabalho artesanal do marceneiro, pois, por etimologia, seu nome tem origem no latim *hastula* (em francês *astelle*), que significa estilhaço ou lasca de madeira.

O espaço de criação do artista é de suma importância para sua formação: para o jovem pintor, instalar-se em seu próprio ateliê significava atingir o *status* de "artista" propriamente dito, aquele que já havia abandonado os ateliês-escola. Por isso, conforme Gaussen,[2] uma vez instalado, é com orgulho que o pintor se dedica a retratar o ambiente onde

[1] KRIS; KURZ. *La Légende de l'artiste*: un essai historique, p. 91.
[2] GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 8.

trabalha, seja ele um quarto ou um salão, uma mansarda ou um palácio. Assim, a pintura de ateliê tornou-se praticamente um gênero a partir do século XVII.[3] Representando o espaço em que se dedica à criação de sua obra, além de mostrar-se como um artista livre, independente e em plena ascensão, o pintor revela o que o toca mais profundamente, sua aptidão para a pintura, suas relações profissionais e os dilemas próprios da vida de artista.

O caráter do ateliê do pintor varia de acordo com a escolha de sua carreira, conforme Laneyrie-Dagen:[4] os pintores mundanos, e também aqueles já mais reconhecidos, precisam de mais espaço, pois recebem muitos visitantes importantes e trabalham em quadros de grandes dimensões, como as prestigiosas pinturas de história; já os pintores de cavalete contentam-se com um cômodo em seu apartamento pessoal.

Mas o que todos possuem em comum é que procuram aposentos favorecidos pela luz, preferencialmente natural, razão pela qual elegem, como local de predileção para a instalação do ateliê, o alto dos novos edifícios, que contam com grandes vidraças e até mesmo claraboias.

O ateliê se torna, então, um espaço protegido, um santuário e um refúgio no qual o pintor pode trabalhar ao abrigo dos olhares de terceiros, meditar, se dedicar às suas obras em andamento e planejar as futuras. Espaço que, a princípio, privilegia a solidão e o recolhimento, o ateliê pode, ainda, de acordo com Maurisson,[5] exercer as funções de lugar de criação, de socialização e de negociações. É nesse sentido que, diante da pluralidade de funções que assume o mesmo espaço, cabe ao pintor manter, às vezes não sem percalços, o equilíbrio entre o espaço profissional e o cotidiano doméstico, entre o que lhe demanda sua profissão e sua vida privada.

Sobre as pinturas que retratam ateliês, é interessante observar, segundo Gaussen, que:

> O ateliê é como o envelope do pintor. Mas é também o seu mundo interior. A câmara escura na qual a obra, pouco a pouco, toma forma. É um laboratório de sonhos, povoado com os fantasmas dos quadros passados e a vir. Quando ele representa o seu ateliê, o pintor nos mostra o que se passa na sua cabeça.[6]

Assim, o pintor tem ciência de que, ao transpor para a tela o seu próprio ateliê, estará abrindo sua intimidade e revelando, para o olhar do espectador, as suas referências e inspirações, seus anseios e devaneios. E, além disso, por ser um espaço consagrado à arte, os quadros pendurados nas suas paredes, assim como outras obras ali presentes, evocam temas que inspiram o pintor, a tradição na qual ele se espelha e retira elementos para suas próprias criações: os objetos que guarnecem o ateliê compõem a mitologia pessoal do artista.

Nesse sentido, podemos perceber fenômeno idêntico nos ateliês recriados pelos romances de artista, para os quais, em grande parte, a caracterização do espaço de criação do pintor ultrapassa a simples função descritiva, e constitui, por vezes, um elemento norteador do enredo e até mesmo do destino do pintor-personagem.

O ateliê do pintor nos romances de artista: um exercício de descrição, um ponto de encontro na narrativa

Juntamente com o entusiasmo pelo tema da arte que se evidenciou no século XIX, cresceu, também nesse período, o interesse pelo gênero literário do romance, levando à criação de um subgênero, de tradição alemã, que aliou essas duas paixões do século, o *Künstlerroman*, ou romance de artista. Esse tipo de romance, em que "uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenha função estruturadora essencial [...]",[7] floresceu exponencialmente em toda a Europa, sobretudo na França, verdadeiro centro da arte nesse período.

A descrição do ateliê, assim como a écfrase e as referências aos mitos da criação, é um dos *topoi* do romance de artista: como salienta Maurisson,[8] ela é uma espécie de *passage obligé* para a construção da ilusão realista.

[3] BARED; PERNAC. *La Peinture représentée*: allégories, ateliers, autoportraits, p. 172.
[4] LANEYRIE-DAGEN. *Le Métier d'artiste*: dans l'intimité des œuvres, p. 181.
[5] MAURISSON. *Écrire sur la peinture*, p. 207.

[6] GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 106.
[7] OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*: o kunstlerroman na ficção contemporânea, p. 5.
[8] MAURISSON. *Écrire sur la peinture*, p. 207.

A descrição do universo privado do pintor, como explica Vouilloux,[9] rejeita qualquer gratuidade ou arbitrariedade, pois registra os principais elementos que entram na cadeia da criação artística, que inclui desde os materiais necessários e as operações puramente técnicas até o produto que deles resulta, o nascimento da obra de arte.

Nesse local atravancado, congestionado pelos utensílios do artista, onde esboços e telas se amontoam, onde se cruzam críticos e modelos, "o ateliê é objeto de descrições precisas, é representado em cenas complexas, em que cada objeto tem uma função simbólica".[10]

De fato, a descrição do espaço de criação reserva uma parte importante aos efeitos de luz e aos acessórios que compõem o ateliê: a luz, por ser essencial às condições do trabalho artístico e da construção pictural da imagem, é o que dá vida ao ateliê e à obra de arte; os acessórios, porque são os instrumentos de trabalho do pintor, por atuarem como modelos dos objetos que ele representará em seus quadros (cenário), e por indicarem como o pintor se relaciona com o mundo real que o cerca.[11]

Nesse sentido, tanto os móveis quanto a natureza dos objetos dispostos no ateliê muito dizem sobre o caráter do artista, sua condição social, seu trabalho de criação, pois é evidente, nos romances de artista, a vinculação entre o ateliê e a obra do pintor-personagem.

Enfim, a eficácia da descrição do ateliê reside na criação de um efeito de real no leitor, permitindo-lhe adentrar nos mistérios da criação artística. Já a estratégia da descrição, uma vez que os objetos que compõem o ambiente são carregados de uma simbologia, é citar os objetos um por um, como peças de um quebra-cabeça, para permitir que o leitor, através de um complexo exercício de composição, reconstrua o ambiente, e compreenda a importância de cada objeto para o todo, tanto na composição do ateliê – o papel que o objeto ali desempenha – quanto na própria obra literária.[12]

[9] VOUILLOUX. *Tableaux d'auteurs*: après l'Ut pictura poesis, p. 5.
[10] MAURISSON. *Écrire sur la peinture*, p. 208. Tradução nossa.
[11] VOUILLOUX. *Tableaux d'auteurs*: après l'Ut pictura poesis, p. 5.
[12] LEDDA. *Le Peintre et son modèle*, p. 60.
Como exemplo de objeto disposto no ateliê que terá impacto sobre toda a obra, citamos o retrato de Marianne, primeiro amor do pintor Léonard, disposto em seu ateliê sempre voltado para a parede, para não interromper o trabalho do aplicado artista com devaneios de tempos passados. No entanto, descoberto o retrato por sua sobrinha, o pintor acaba por revelar-lhe os detalhes da história que teve

Paredes nuas, móveis vetustos e reduzidos ao essencial, ausência de decoração e poeira acumulada realçam o caráter excêntrico cultuado pelo mito do artista, que alheio ao conforto e ao esplendor do mundo material em sua dedicação exclusiva à arte, é capaz de ignorar o frio e a fome, pois possui propósitos tão grandiosos que não se atém aos pequenos dramas humanos.

O acúmulo e a desordem, por sua vez, indicam a revolução que se trama na cabeça do pintor-profeta: revelar uma nova ordem do mundo, recriar uma realidade por meio do trabalho criativo.

Alguns ateliês são ambientes vivos, vibrantes, repletos de objetos curiosos, ricos em detalhes, que indicam uma intensa e contínua atividade. Outros mostram a harmonia entre as esferas abstratas da arte e os aspectos concretos da existência, como o negócio, que permite ao artista garantir a sua sobrevivência. E ainda há os ateliês impregnados por uma atmosfera fantástica, mística, que evocam os mitos da criação, ou até mesmo uma presença divina, angelical, que trabalha lado a lado com o artista.

No ateliê é possível ver o artista em pleno trabalho, sendo que seus gestos são atos simbólicos, que permitem a passagem da realidade à criação: o leitor assiste ao nascimento de uma obra, o que, frequentemente, se dá a duras penas, um exaustivo combate diário que o pintor trava com sua tela.

O ateliê, enfim, tem importância essencial no exercício da criação, e, através de sua descrição, a arte deixa de ser simples ornamento do texto literário, atingindo a posição de protagonista da obra. É nesse sentido que o pintor deve ser visto como metonímia do artista, com inegável e estreito parentesco com o escritor, uma vez que ambos se apresentam como representantes dessa classe que se dedica ao árduo trabalho da criação.

profundo impacto sobre sua formação como pintor, o que também contribuirá para a construção da visão do amor expresso pelo romance *O ateliê de um pintor*, de Marceline Desbordes-Valmore.

As várias faces do ateliê: uma breve comparação do ateliê literário e da pintura de ateliê

Como já foi visto, a descrição do ateliê nos romances de artista tem importância fundamental na construção da narrativa, e todo elemento ali descrito tem função metonímica e simbólica.

As descrições do ateliê podem ser feitas sob a perspectiva de diversos personagens, e isso tem impacto no aspecto do ateliê que o autor pretende ressaltar, assim como na relação desse espaço com a pessoa e a obra do pintor-personagem. Esses diferentes "níveis" de olhar, capazes de acrescentar ao ambiente referências próprias como alusões à pintura, à música, à história e às experiências vinculadas a vivências particulares, elevam a qualidade expressiva da obra, pois permitem ao leitor uma maior abrangência de interpretação, agregando aos objetos ali expostos uma função ontológica.[13] Isto porque revela, por meio de outra arte, a essência da própria vida, reunindo em um mesmo esforço o narrador, o personagem e o leitor.

Nesse sentido, as descrições de ateliês das obras literárias analisadas podem ser organizadas em subgrupos, diretamente relacionados à *persona* e à criação do pintor, o que repercutirá na obra ali produzida e no papel que o autor do romance de artista reserva ao seu personagem-artista. Ademais, esses subgrupos também encontram sua representação na iconografia pertinente, como se verá adiante.

O *ateliê-laboratório* é aquele que, em razão dos utensílios descritos e do complexo trabalho técnico que ali se desenvolve, revela-se próximo ao laboratório do alquimista, como é o caso do ateliê de Orazio Gentileschi em *Artemísia* (trecho 1), cuja descrição retoma os elementos do quadro de Stradanus, *O laboratório do alquimista* (FIG. 3). Repleto de utensílios próprios à complexa fabricação dos pigmentos, como as retortas para destilação, os inúmeros potes, vasos e caldeirões, o pintor do século XVII retratado pela literatura, por preservar o caráter artesanal da pintura, se aproxima do alquimista, e seu ateliê toma a forma de um verdadeiro laboratório da criação, em que se cria não apenas a obra de arte em si, mas também a sua própria matéria-prima, como os pigmentos, os

[13] BERTHO. Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit, p. 33.

vernizes e as telas. Nesse sentido, aproximam-se pintura e alquimia, sem excluir o caráter místico e mágico atribuído a seus praticantes.[14]

A aliança da função social e negocial ao trabalho da criação se concretiza no *ateliê-vitrine*, onde o pintor recebe seus amigos, críticos e *marchands*, uma verdadeira multidão que penetra no universo privado do artista, como nos mostra o quadro de Fantin-Latour, *Um ateliê em Batignoles* (FIG. 14). Nele, também, o pintor exibirá as suas obras, transformando o ateliê em um típico *cabinet d'amateur*, ambiente sofisticado cujo propósito é acrescentar lustro à profissão de artista, como o ateliê do pintor Husting em *A vida modo de usar* (trecho 30). Também é em um desses ambientes que trabalha *O nobre pintor* de Bosse (FIG. 27), que, em seu esplêndido ateliê, desdenha com um olhar altivo a imagem do pintor indigente que seu aprendiz lhe apresenta.

O *ateliê-santuário*, por sua vez, surge como uma espécie de refúgio da arte, no qual o pintor pode se isolar, dedicar-se à meditação e ao planejamento de suas obras futuras. Uma vez que o trabalho do pintor não se resume às simples pinceladas, pois, para manter-se criativamente ativo é necessário tempo dedicado à reflexão, o *ateliê-santuário* revela-se como um ambiente voltado ao recolhimento e isolamento do artista, imprescindíveis ao exercício da criação.[15]

Por ser um ambiente íntimo, é nele que o pintor vai se revelar, expondo não somente os objetos indispensáveis à sua arte, como os utensílios próprios ao trabalho do artista – pincéis, cavaletes, moldes e paletas –, mas, sobretudo, aqueles que revelam o seu universo particular; obras de arte que muito têm a dizer sobre suas escolhas estéticas e ideológicas, como o destaque dado ao retrato de Rafael no ateliê do pintor Léonard em *O ateliê de um pintor* (trecho 10). Importa ressaltar que as obras escolhidas para compor o *ateliê-santuário* não se encontram expostas para agradar o olhar do visitante, mas sim a do próprio pintor, por isso não estão carregadas do lustro impresso naquelas que se encontram no *ateliê-vitrine*.

[14] De fato, a crença do valor mágico atribuído à imagem, segundo a qual a alma de um homem estaria presente em sua representação pictórica, vigorava em muitas sociedades primitivas, mas também na história moderna da arte europeia (KRIS; KURZ. *La Légende de l'artiste*: un essai historique, p. 69-93. Em especial no capítulo 3, "L'artiste comme magicien").

[15] ARBEX; LAGO. Camus, ou o artista ao trabalho, p. 6.

Para ilustrar o *ateliê-santuário*, tomamos como exemplo o *Retrato de Charles Le Brun* (FIG. 1) por Largillière, em que o pintor, sentado como um intelectual em seu escritório, se cerca dos objetos que o inspiram; o único indício de que se trata de um pintor são os pincéis em suas mãos.

É com reverência, e até mesmo com um certo fervor místico, que se penetra no *ateliê-santuário*, experiência vivida pelo narrador de *Em busca do tempo perdido* (trecho 26) e pelos jovens Poussin em *A obra-prima ignorada* (trecho 8) e Griet em *Moça com brinco de pérolas* (trecho 5). No *ateliê-santuário*, revelam-se também os mistérios da arte, como no ateliê de Baugin em *Todas as manhãs do mundo* (trecho 4). Ao penetrar no ambiente sagrado do ateliê, pode-se até mesmo ouvir o farfalhar de asas angelicais enquanto o pintor trabalha, o nascimento da obra revelando-se como um milagre divino, como descrito em *Os prodígios da vida*.[16] Ou, ao contrário, esse ambiente pode chocar, escandalizar, como ocorre com o pastor Mr. Brand ao vislumbrar o ateliê do pintor Félix, em *Os Europeus*,[17] diante da assustadora presença do nu nos esboços que o ornam.

Ambiente compartilhado com a família, o *ateliê-doméstico* é instalado no lar do próprio pintor. Nele circulam, além dos personagens típicos do mundo da arte, os filhos e a esposa do artista, que este, não raro, retrata em suas obras, como o fizeram os pintores Derain em *O pintor e sua família* (FIG. 23) e Sorolla em *Minha família* (FIG. 25). Na literatura, os ateliês domésticos proliferam, pois muitas vezes faltavam meios econômicos ao artista para manter um segundo domicílio onde instalar um ateliê. Mas daí podem surgir inúmeros conflitos, pois caberá ao pintor separar a sua vida doméstica da sua profissão, o que nem sempre é evidente quando o espaço de criação é constantemente invadido pelo burburinho do cotidiano de uma família, como atesta o dilema vivido pelo pintor Jonas na novela *Jonas ou o artista no trabalho* (trecho 29).

São comuns, nas pinturas de ateliê, representações do *ateliê-escola*, ateliês livres em que os alunos se reuniam para trabalhar em torno de um modelo, enquanto um mestre supervisionava seus esforços. Essas pinturas tinham o intuito de relembrar a juventude ou homenagear o

[16] ZWEIG. *Les Prodiges de la vie*, p. 63, 67.
[17] JAMES. *Les Européens*, p. 190.

mestre,[18] como o fez Massé em *O ateliê dos alunos de Gros* (FIG. 17). Os *ateliês-escola* para moças – inaugurados no século XIX, quando noções de arte começaram a fazer parte da formação de uma jovem bem nascida – gabavam-se de, em nome da decência, protegê-las das sessões de pose com modelos vivos, como atesta o quadro de Adrienne Grandpierre-Deverzy, *Ateliê de Pujol* (FIG. 10). Mas, para essas moças, criadas na ignorância da realidade, os ateliês eram locais de grandes revelações, onde o mundo lhes era desvendado pela primeira vez. Na literatura, o *ateliê-escola* retrata a despreocupação do jovem artista, a liberdade e a alegria da boemia, como na vida dos pintores ingleses de *Trilby* (trecho 17), e também é palco da descoberta do amor para Ginevra, no *ateliê-escola* de moças de Servin em *A Vendetta* (trecho 11).

Nada mais óbvio para um pintor impressionista, obcecado pela luz natural, do que sonhar com um *ateliê-itinerante* como o representando por Manet em *Monet e sua esposa no barco-ateliê* (FIG. 2), como o faz Claude Lantier em *A obra*,[19] lamentando-se não ter o dinheiro necessário para viver como um "boêmio da arte". Já uma abordagem menos literal do *ateliê-itinerante* pode ser feita em *Jonas ou o artista no trabalho* (trecho 29), onde o ateliê do pintor muda constantemente de lugar dentro do apartamento familiar, migrando da sala para o quarto conjugal, do corredor para o banheiro, reforçando o caráter deslocado do pintor-personagem e culminando com sua esterilidade criativa.[20]

Por fim, observamos o peculiar ambiente em que trabalha Pierre Grassou (trecho 9), na verdade, um *anti-ateliê*, pois contradiz todos os paradigmas de um típico espaço dedicado à criação artística. Tudo ali é limpo e arrumado, os objetos do artista não estão negligentemente esparsos, mas encerrados cuidadosamente em uma gaveta. Isso acontece porque Grassou não é um verdadeiro artista; em seu ateliê não se vê nenhum exercício de criação, não se assiste ao nascimento de nenhuma obra de arte, mas sim à proliferação de meras cópias.

Importa ressaltar que muitos aspectos desses subgrupos podem se manifestar em uma mesma descrição de ateliê, até porque esse espaço,

[18] GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 42.
[19] ZOLA. *L'Œuvre*, p. 305.
[20] ARBEX; LAGO. Camus, ou o artista ao trabalho, p. 5.

como já foi dito, pode ser descrito pelo olhar de diversos personagens, cada um com sua forma de expressão e referências próprias, como é o caso de *A obra* (trechos 14, 15 e 16), em que a visão do ambiente de criação no qual vive e trabalha o pintor Claude Lantier é descrita alternadamente pelos olhares do narrador e de Christine, em três momentos distintos, já no primeiro capítulo. E também porque o ateliê se transforma intencionalmente, como em *Artemísia*, preparado para a visita do mecenas (trecho 2), ou sintomaticamente, como em *Manette Salomon* (trecho 13) e *Jonas ou o artista no trabalho* (trecho 29), refletindo o ânimo do pintor-personagem. Neste caso, a descrição do local de criação deve ser lida como uma interpretação simbólica do artista.

O escritor no ateliê do pintor, uma relação especular

De acordo com Maurisson,[21] quando um artista descreve outro artista ocorre um movimento de espelhamento; assim, entre o ateliê do pintor e o escritor em sua mesa de trabalho se tecem claras afinidades e correspondências. Esse espelhamento atua como uma transposição, pois, segundo Crouzet, em seu esclarecedor prefácio para *Manette Salomon*, é "como se o pintor fosse a consciência clara e viva do escritor".[22]

O escritor se aproxima do pintor na medida em que lança mão da escrita para discorrer sobre a pintura. A literatura se torna, então, um ponto de encontro entre essas duas artes; uma reunião entre dois artistas, o pintor e o escritor.

De fato, desde os primórdios, a relação entre pintura e literatura é baseada na correspondência, pois Horácio, em sua *Epístola aos Pisões*, utiliza a pintura para falar da poesia, na frase que se tornou um marco para o diálogo entre essas duas artes, *ut pictura poesis*. Trata-se, portanto, de uma relação de correspondências recíprocas.

Assim como vários escritores homenagearam os pintores ao escrever sobre eles ou se inspiraram em suas obras para suas criações literárias, também inúmeros pintores representaram em suas telas personagens literários (vide a obsessão do pintor Rosetti pela Beatriz de Dante,[23]

[21] MAURISSON. *Écrire sur la peinture,* p. 207.
[22] CROUZET. Préface, p. 11.
[23] O próprio Dante, em sua *Divina Comédia*, faz referências à pintura citando os pintores Cimabue e Giotto, no Canto XI do Purgatório.

tema explorado por Delerm em *Autumn*) e até mesmo os próprios escritores, como atestam a presença de Zola nas pinturas de ateliê de Bazille (FIG. 13) e Fantin-Latour (FIG. 14), e a de Baudelaire no *Ateliê do pintor* de Courbet (FIG. 12). O laço entre esses artistas é tão estreito que permite, por vezes, que a ficção se misture com a realidade, como testemunham a instalação de Picasso em um ateliê na rue des Grands-Augustins – não por acaso, a mesma rua em que o Frenhofer de Balzac mantinha seu ateliê – e a ruptura da amizade de Cézanne com Zola após a publicação de *A obra*.

Uma vez que o próprio ateliê é também um local de diálogo, no qual o pintor recebe seus amigos, modelos e críticos para expor e comentar o seu trabalho, é certo que o discurso que ali se desenrola é geralmente um metadiscurso,[24] pois, nesse movimento reflexivo, o escritor pretende explorar seus próprios dilemas, transformando o romance, espaço do imaginário por excelência, em um local de questionamentos ideológicos e estéticos sobre o conjunto da problemática da arte e da criação, comuns a todos os artistas.

Conclui-se, portanto, que ao decidir colocar em cena a pintura, o escritor não o faz somente por motivações estilísticas, mas, sobretudo, como meio de transposição, deslocando para outro ambiente artístico os tormentos e dilemas subjetivos do artista; revelando os sofrimentos da criação, seus ideais estéticos, transmitindo suas próprias reflexões ou teorias sobre a arte e sobre o artista.

O escritor em sua mesa de trabalho

Vários escritores não deixam de ressaltar a viva semelhança entre seu local de trabalho com o do ateliê de um pintor, como comprovam André Gide, que, em *Os moedeiros falsos*, não hesita em nomear *ateliê* o ambiente de trabalho de seu escritor-personagem Édouard,[25] assim como Francis Ponge, que, em *O ateliê contemporâneo*, expõe ao leitor em sua introdução:

[24] MAURISSON. *Écrire sur la peinture,* p. 209.
[25] GIDE. *Les faux-monnayeurs,* p. 297.

Bem que a evocação de vários ateliês famosos lhe tenha sido prometida e seja a principal razão da sua visita, você irá penetrar aqui em um dos meus, e só encontrará expostos os objetos de que sou capaz: uma coleção de escritos bastante numerosa [...].[26]

Inclusive, o pintor retratado nos romances de artista também pode, por sua vez, encontrar refúgio na escrita – ambiente familiar do autor – para expressar o eterno conflito do artista, dividido entre a arte e a vida, como atestam os personagens dos pintores Jonas, em *Jonas ou o artista no trabalho*, de Albert Camus, e Pippo, em *O Filho do Ticiano*, de Alfred de Musset.[27] Ambos escrevem diretamente na tela o dilema que os aflige. Jonas e Pippo são, portanto, pintores que escrevem.

Assim é que se concretiza a inegável correspondência entre o escritor e o pintor, incluindo o seu ambiente de criação, como atestam os quadros representando escritores em sua mesa de trabalho. Na mesa de *Émile Zola* (FIG. 15) por Manet, podemos ver, entre penas, papéis e o tinteiro do escritor, a reprodução reduzida de *Olympia* (1863), quadro do próprio Manet, que fora elogiado por Zola anteriormente, simbolizando a estreita relação do escritor com a arte pictórica.

O mesmo ocorre com a representação de Voltaire, na gravura de Baquoy (FIG. 31), e de Gustave Geffroy, em *Retrato de Gustave Geffroy*, de Cézanne (FIG. 32): o escritor, debruçado em sua mesa de trabalho, assim como o pintor em seu ateliê, se cerca dos utensílios indispensáveis à sua arte (no caso da escrita, o papel, a pena, o tinteiro) e dos objetos que o inspiram, sobretudo os livros de sua biblioteca pessoal, inegável presença dos autores que constituem suas fontes e influências, e nos quais espelham sua própria literatura.

Essa correspondência estética entre o escritor e o pintor, que se reflete em seus locais de trabalho, foi bastante explorada por Butor em seus escritos sobre a pintura (trecho 34) e sobretudo por Houellebecq (trecho 35), em *O mapa e o território*, quando podemos reconhecer, na pintura que representa a mesa do escritor, a desordem típica do ateliê, os inúmeros esboços esparsos, além dos tormentos da criação traduzidos na expressão angustiada do artista ao trabalho.

[26] PONGE. *L'Atelier contemporain*, p. 1.
[27] MUSSET. Le fils du Titien, p. 73-128.

Pode-se afirmar, portanto, que literatura e pintura não interromperam seu diálogo, e permanece vivo o desejo de abolir os limites entre esses ambientes poéticos, que é exatamente o que o presente trabalho pretende reforçar nesse passeio pelos ateliês literários e pictóricos aqui relacionados.

Figura 1 – *Retrato de Charles le Brun,* Nicolas de Largillière, 1686. Musée du Louvre, Paris, França.
Fonte: <http://goo.gl/HbxpLU>.

Figura 2 – *Monet e sua esposa no barco-ateliê*, Édouard Manet, 1874. Neue Pinakothek, Munique, Alemanha.
Fonte: <http://goo.gl/G3BJbJ>.

Coletânea bilíngue

Alexandra Lapierre: *Artemisia: Un duel pour l'immortalité/ Artemísia: um duelo pela imortalidade* (1998)

Artemísia (1998) é um romance inspirado no personagem histórico da pintora Artemisia Gentileschi (1593-1653), filha do célebre pintor Orazio Gentileschi (1563-1639). Criada dentro do ateliê do pai em Roma, na Itália do século XVII, familiarizada desde cedo com as técnicas da arte da pintura, Artemísia deverá lutar pelo reconhecimento de seu talento, instalando seu próprio ateliê em Florença e em Nápoles.

O início do romance explora o cenário do bairro romano dos artistas, familiarizando o leitor com o típico ateliê de um pintor do século XVII, no caso, o de Orazio Gentileschi, permitindo-lhe acompanhar, dentro desse ambiente de criação mais semelhante a um laboratório (FIG. 3), a minuciosa preparação dos preciosos pigmentos, o empenho das crianças da família e dos aprendizes no trabalho do pai artista (trecho 1), as visitas dos poderosos mecenas ao ateliê para encomendar obras do artista (trecho 2). Já no ateliê de Artemísia, em Nápoles, o leitor se depara com importantes figuras da sociedade, que ali penetraram não só para apreciar a arte, mas também para tratar de assuntos políticos (trecho 3).

Trecho 1: O ateliê-laboratório de Orazio Gentileschi[1]

La vérité était que la pièce empestait l'huile de lin, la colle, la térébenthine et les vernis. À quelques pas dans la pénombre, deux apprentis, penchés sur des mortiers, les vêtements en haillons, la mine ricanante, broyaient les couleurs à coups de pilon. De marbre blanc pour le

[1] LAPIERRE. *Artemisia*: Un duel pour l'immortalité, p. 55-56.

vermillon, de porphyre rouge pour le lapis, ils s'abattaient à contre-temps. Bruits sourds, réguliers, lancinants comme les battements d'un cœur. La lumière du jour, filtrée par un panneau de papier graissé à l'huile de porc, tombait d'une seule fenêtre, grande flaque jaune sur le parquet où Marco Gentileschi, un gamin de sept ans, découpait au couteau, entre ses jambes nues, de petits carrés de lin dont il se servirait pour filtrer les préparations.

Avec ses pots, ses poudres, ses chaudrons, ses bassines, ses creusets, ses alambics et ses cornues, l'endroit évoquait davantage le laboratoire de l'alchimiste que l'atelier du peintre. Même le tas d'étoffes, les traînées pourpres des velours, les drapés blancs des linges, tous les accessoires de l'artiste que s'amoncelaient sur les tréteaux au fond de la salle, les robes de capucin, les grandes ailes d'ange, les roues de martyrs et les têtes de mort contribuaient au mystère de cet antre, à l'atmosphère irréelle et vaguement inquiétante. D'un brasero montait une fumée noire, épaisse, qui ne s'échappait par aucune cheminée. Un garçon de quinze ans, Francesco, l'aîné des fils, surveillait dans un pot de terre roux au fond plombé une huile, scintillant comme de l'or, qu'il touillait lentement avec une longue plume.

Mais la plume venait de brûler, dégageant une odeur de volaille flambée: signe que toute l'opération était à recommencer, preuve que l'huile n'avait pas été suffisamment dégraissé pour qu'on puisse l'incorporer aux pigments qui donneraient les couleurs.

Versão em português[2]

Na verdade, o aposento empesteava com os cheiros do óleo de linho, da cola, da terebintina e dos vernizes. A alguns passos, na penumbra, dois aprendizes, debruçados sobre almofarizes, as roupas em frangalhos, as faces zombeteiras, moíam as cores a pancadas de pilão. Mármore branco para o cinábrio, porphyro vermelho para o lápis lazúli, eles batiam alternadamente. Sons surdos, regulares, lancinantes como os batimentos de um coração. A luz do dia, filtrada por um painel de papel untado com gordura de porco, passava por uma única janela, e iluminava de uma grande mancha amarela o piso onde Marco Gentileschi, um garoto de sete anos,

[2] Tradução nossa.

cortava à faca, entre as pernas nuas, pequenos quadrados de linho que ele usaria para filtrar as preparações.

Com seus potes, pós, caldeirões, bacias, cadinhos, alambiques e retortas, o lugar lembrava mais o laboratório do alquimista do que o ateliê do pintor. Mesmo o monte de tecidos, as caudas púrpuras dos veludos, os drapeados brancos dos lençóis, todos os acessórios do artista que se amontoavam sobre os cavaletes no fundo do cômodo, os hábitos de capuchinho, as grandes asas de anjo, as rodas dos mártires e os crânios contribuíam para o mistério desse antro de atmosfera irreal e vagamente inquietante. De um braseiro subia uma fumaça negra, densa, que não escapava por nenhuma chaminé. Um menino de quinze anos, Francesco, o mais velho dos filhos, observava, dentro de um pote de terra vermelha de fundo chumbado, um óleo cintilante como ouro, que ele mexia lentamente com uma longa pena.

Mas a pena acabava de queimar, com um cheiro de ave chamuscada: sinal de que toda a operação devia ser recomeçada, prova de que o óleo não havia sido suficientemente desengordurado para ser incorporado aos pigmentos que dariam as tintas.

Trecho 2: O ateliê preparado para receber visitantes poderosos[3]

Le matin où Orazio avait eu la révélation du talent de sa fille, il avait commencé par la chasser de l'atelier, avec ses petits frères et tous les apprentis. L'un de ses puissants commanditaires venait d'annoncer sa visite. Il voulait être seul quand il recevrait son client. Mais pendant tout l'entretien, il avait senti Artemisia collée derrière la porte, à les écouter. [...]

Après avoir reconduit son client jusqu'à son carrosse, il la rejoignit. Artemisia se tenait alors debout devant la table de la cuisine. Autour d'elle gisaient les spatules, les couteaux, les pierres à broyer, le pincelier, tous les instruments de profession qu'Orazio lui avait fait sortir en hâte de l'atelier. À l'instar des autres peintres, il savait qu'un artiste ne doit jamais se présenter devant ses commanditaires comme un travailleur manuel. Vêtu de noir, l'air content de lui, la mine respectable, il faisait les

[3] LAPIERRE. *Artemisia*: Un duel pour l'immortalité, p. 69.

honneurs de son atelier en donnant à croire que la peinture n'était rien d'autre qu'un exercice intellectuel.

Versão em português[4]

Na manhã em que Orazio teve a revelação do talento de sua filha, ele começou por expulsá-la do ateliê, com seus irmãos e todos os aprendizes. Um de seus poderosos mecenas acabara de anunciar sua visita. Ele queria estar só quando recebesse seu cliente. Mas durante toda a entrevista, ele havia sentido Artemísia que os escutava, colada atrás da porta. [...]

Após ter reconduzido seu cliente até sua carruagem, ele se juntou a ela. Artemísia estava então, em pé, na frente da mesa da cozinha. Em volta dela estavam as espátulas, as facas, as pedras de moer, porta pincéis, todos os instrumentos da profissão que Orazio a havia feito retirar apressadamente do ateliê. Seguindo o exemplo dos outros pintores, ele sabia que um artista não deve jamais se apresentar na frente de seus mecenas como um trabalhador manual. Vestido de preto, um ar respeitável e confiante, ele fazia as honras de seu ateliê deixando a entender que a pintura não era nada além de um exercício intelectual.

Trecho 3: O ateliê-salão de encontros de Artemísia em Nápoles[5]

La visite à l'atelier d'Artemisia Gentileschi était devenue le passage obligé des voyageurs et des étrangers. [...]

Dans cette sorte de salon politique, les hôtes évoquaient les vicissitudes de la guerre, sous couvert de parler peinture. Comme Rubens et Balthazar Gerbier, qui avaient prétendu chasser les tableaux de Delft – lors du périple qu'ils avaient entrepris ensemble durant l'été 1627 en Hollande –, admirer les merveilles d'Amsterdam et d'Utrecht, alors qu'ils ne faisaient que préparer la signature d'un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre, les jeunes peintres arrivés de Rome, de Venise, de Florence se regroupaient autour d'Artemisia Gentileschi. Ils apportaient chez elle les nouvelles des Cours qu'ils avaient fréquentées, ils divulguaient les secrets qu'ils avaient surpris, ils propageaient les renseignements – vrais

[4] Tradução nossa.
[5] LAPIERRE. *Artemisia*: Un duel pour l'immortalité, p. 374.

ou faux – qu'ils destinaient à l'Espagne. Après des années d'âpres rivalités, 'La Gentileschi' semblait avoir triomphé de la Cabale. Sa personne, sa peinture et son atelier appartenaient à Naples aussi profondément que ceux de Ribera.

Versão em português[6]

A visita ao ateliê de Artemisia Gentileschi tornara-se uma parada obrigatória para os viajantes e os estrangeiros. [...]

Nessa espécie de salão político, os visitantes tratavam das vicissitudes da guerra com a desculpa de falar de pintura. Como Rubens e Balthazar Gerbier, que alegaram estar à procura dos quadros de Delft – na ocasião de uma viagem que fizeram juntos durante o verão de 1627 na Holanda –, admirando as maravilhas de Amsterdam e de Utrecht, quando, na verdade, preparavam um tratado de paz entre a Espanha e a Inglaterra, os jovens pintores recém-chegados de Roma, Veneza e Florença se juntavam em torno de Artemisia Gentileschi. Eles lhe traziam as novidades das cortes que haviam frequentado, divulgavam os segredos surpreendidos, propagavam as informações – verdadeiras ou falsas – que destinavam à Espanha. Após anos de duras rivalidades, 'A Gentileschi' parecia ter triunfado da Cabala. Sua pessoa, sua pintura e seu ateliê pertenciam a Nápoles tão profundamente quanto os de Ribera.

[6] Tradução nossa.

Figura 3 – *O laboratório do alquimista*, Johannes Stradanus, 1570. Palazzo Vecchio, Florença, Itália. Fonte: <http://goo.gl/1gnxUS>.

Pascal Quignard: *Tous les matins du monde/ Todas as manhãs do mundo* (1991)

Publicado em 1991, *Todas as manhãs do mundo* é um romance baseado no personagem histórico Sainte Colombe (1640-1693), músico do século XVII. Virtuoso violista, compositor de obras tocantes, Sainte Colombe se recusa a exibir sua arte. Prefere dedicar-se à música que homenageava a falecida esposa na solidão e na contemplação de um quadro peculiar que o pintor Lubin Baugin (1612-1663) executou a seu pedido.

Acompanhado de seu discípulo Marin Marais (1656-1728), Sainte Colombe faz uma visita ao ateliê do amigo pintor (trecho 4) a fim de recuperar o quadro que lhe havia emprestado. Nessa oportunidade, Quignard retoma uma das pinturas mais célebres de Baugin (FIG. 4), enquanto constrói um diálogo que traça correspondências entre a arte da pintura e a arte da música.

Trecho 4: A visita ao ateliê de Baugin[1]

Ils se retrouvèrent près du poêle dans l'atelier de Monsieur Baugin. Le peintre était occupé à peindre une table: un verre à moitié plein de vin rouge, un luth couché, un cahier de musique, une bourse de velours noir, des cartes à jouer dont la première était un valet de trèfle, un échiquier sur lequel étaient disposés un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur de l'atelier.

[1] QUIGNARD. *Tous les matins du monde,* p. 59-61.

“Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit”, souffla Sainte Colombe dans l’oreille de son élève. “Ce sont tous les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu.”

Monsieur de Sainte Colombe demanda au peintre s’il pouvait recouvrer la toile qu’il lui avait empruntée: le peintre avait voulu la montrer à un marchand des Flandres qui en avait tiré une copie. Monsieur Baugin fit un signe à la vieille femme qui portait la coiffe en pointe sur le front; elle s’inclina e alla chercher les gaufrettes entourées d’ébène. Il montra au Monsieur Marais, pointant le doigt sur le verre à pied et sur l’enroulement des petites pâtisseries jaunes. Puis la vieille femme impassible s’occupa à l’envelopper de chiffons et de cordes. Ils regardèrent le peintre peindre. Monsieur de Sainte Colombe souffla de nouveau dans l’oreille de Monsieur Marais:

“Ecoutez le son que rend le pinceau de Monsieur Baugin.”

Ils fermèrent les yeux et ils l’écoutèrent peindre. Puis Monsieur de Sainte Colombe dit:

“Vous avez appris la technique de l’archet.”

Comme Monsieur Baugin se retournait et les interrogeait sur ce qu’ils murmuraient entre eux:

“Je parlais de l’archet et je le comparais à votre pinceau”, dit Monsieur de Sainte Colombe.

“Je crois que vous vous égarez”, dit le peintre en riant. “J’aime l’or. Personnellement je cherche la route qui mène jusqu’aux feux mystérieux.”

Versão em português[2]

Encontram-se ao pé do fogão no estúdio do Senhor Baugin. O pintor estava ocupado a pintar uma mesa: um copo meio cheio de vinho tinto, um alaúde pousado, um caderno de música, uma bolsa de veludo preto, cartas de jogar, a primeira das quais era um valete de paus, um tabuleiro de xadrez tendo em cima uma jarra com três cravos e um espelho octogonal encostado na parede do estúdio.

– Tudo o que a morte vier a tirar está na sua noite – soprou Sainte Colombe ao ouvido do aluno. – São todos os prazeres do mundo que em nós se retiram dizendo-nos adeus.

[2] Tradução de Pedro Tamen. QUIGNARD. *Todas as manhãs do mundo*, p. 47-48.

O Senhor de Sainte Colombe perguntou ao pintor se podia recuperar a tela que lhe havia emprestado: o pintor quisera mostrá-la a um mercador da Flandres que dela tirara uma cópia. O Senhor Baugin fez um sinal para a velha da coifa pontiaguda sobre a testa; ela inclinou-se e foi buscar os biscoitos enquadrados a ébano. Mostrou a tela ao Senhor Marais, apontando com o dedo o copo de pé alto e o enrolado dos bolinhos amarelos. Depois, a velha, impassível, começou a embrulhá-la com trapos e cordas. Ficaram vendo o pintor pintar. O Senhor de Sainte Colombe soprou outra vez ao ouvido do Senhor Marais.

– Escutai o som do pincel do Senhor Baugin.

Fecharam os olhos e ouviram-no pintar. Depois, o Senhor de Sainte Colombe disse:

– Haveis aprendido a técnica do arco.

E porque o Senhor Baugin se virava e os interrogava acerca do que entre si estavam murmurando, disse o Senhor de Sainte Colombe:

– Estava eu a falar do arco e comparava-o ao vosso pincel.

– Creio que vos enganais – disse, rindo, o pintor. – Eu gosto do ouro. Pessoalmente, procuro a rota dos misteriosos fogos.”

Figura 4 – *Natureza morta com tabuleiro de xadrez*, Lubin Baugin, 1663. Musée du Louvre, Paris, França.
Fonte: <http://goo.gl/ad8Qxp>.

Tracy Chevalier: *La Jeune fille à la perle*/ *Moça com brinco de pérola* (1999)

Inspirada no célebre quadro de Vermeer (1632-1675), *Moça com brinco de pérola* (1999) é uma recriação ficcional da gênese da obra. Em Delft, Holanda, no ano de 1664, a jovem Griet, recém-contratada como criada na casa do pintor Vermeer, é encarregada de limpar o seu ateliê.

Como a numerosa família do pintor dependia exclusivamente de seu trabalho para sobreviver, a sua tranquilidade para se dedicar à pintura devia ser preservada acima de tudo, fazendo com que o ateliê permanecesse fechado a qualquer intrusão, a não ser com a autorização da sogra do artista, que regia a casa com excepcional rigor.

É com um olhar curioso que Griet penetra pela primeira vez no misterioso ateliê (trecho 5), ansiosa para descobrir o que se encontra por trás daquela porta tão meticulosamente trancada. A autora cuidou para que os detalhes do ateliê de Vermeer descritos no romance possam ser visualizados como no cenário da maioria de seus quadros (FIG. 5), como os móveis e o piso.

Trecho 5: A visão do ateliê de Vermeer[1]

Disposant d'un moment, je parcourus l'atelier du regard. Spacieuse et carrée, la pièce était toutefois moins longue que la grande salle d'en bas. Une fois les fenêtres ouvertes, elle était lumineuse avec ses murs blanchis à la chaux et ses dalles de marbre gris et blanc disposées en croix. Une rangée de carreaux en faïence de Delft représentant des amours

[1] CHEVALIER. *La Jeune fille à la perle*, p. 52-53.

protégeait le bas du mur des ardeurs de nos serpillères. Ceux-là non plus n'étaient pas l'œuvre de mon père.

Si spacieuse qu'elle fût, cette pièce ne contenait que peu de meubles. On remarquait le chevalet et la chaise devant la fenêtre centrale et la table devant celle de droite, dans l'angle de la pièce. À côté de la chaise sur laquelle j'étais grimpée se trouvait une autre chaise, près de la table. Cette dernière était en cuir non travaillé, fixé par de gros clous en cuivre. Deux têtes de lion étaient sculptées en haut des montants. Contre le mur le plus éloigné, derrière la chaise et le chevalet, on apercevait un petit bahut sur lequel étaient disposés des pinceaux et un de ces couteaux à la lame en forme de diamant, prévue pour nettoyer les palettes. À côté du buffet, un bureau disparaissait sous les papiers, les livres et les gravures. Deux autres chaises, ornées elles aussi de têtes de lion, avaient été placées contre le mur près de l'entrée.

Cette pièce était en ordre, elle semblait exempte de la confusion de la vie quotidienne. On la sentait différente des autres pièces, on se serait presque cru dans une autre maison. La porte fermée, il devenait difficile d'entendre les cris des enfants, le cliquetis des clefs de Catharina, le va-et-vient de nos balais sur le sol.

Versão em português[2]

Dispondo de um minuto, eu percorri o ateliê com o olhar. Espaçoso e quadrado, o aposento, contudo, era menos comprido que a sala de baixo. Com as janelas abertas, ele era luminoso com suas paredes brancas caiadas e seus ladrilhos de mármore cinza e branco dispostos em cruz. Uma fileira de azulejos de Delft representando cupidos protegia o rodapé das paredes do ardor dos nossos esfregões. Esses também não eram obra do meu pai.

Por mais espaçoso que ele fosse, o cômodo continha poucos móveis. Notava-se o cavalete e a cadeira na frente da janela central e a mesa à frente da janela da direita, na quina do aposento. Ao lado da cadeira sobre a qual eu havia subido se encontrava uma outra cadeira, próxima à mesa. Esta última era de couro bruto, preso com grandes tachas de cobre, com duas cabeças de leão esculpidas no alto das colunas que formavam o

[2] Tradução nossa.

encosto. Encostada na parede mais distante, atrás da cadeira e do cavalete, vislumbrava-se uma pequena arca sobre a qual estavam dispostos pincéis e uma dessas facas com lâmina em forma de diamante própria para limpar paletas. Ao lado do aparador, uma escrivaninha desaparecia debaixo de papéis, livros e gravuras. Duas outras cadeiras, também ornadas com cabeças de leão, estavam apoiadas contra a parede perto da entrada.

O cômodo estava em ordem, ele parecia livre da confusão da vida cotidiana. Sentia-se que ele era diferente dos outros aposentos, fazia-nos crer que estivéssemos em outra casa. Com a porta fechada, era difícil escutar os gritos das crianças, o tilintar das chaves de Catarina, o vai e vêm das nossas vassouras no chão.

Figura 5 – *A arte da pintura*, Johannes Vermeer de Delft, 1665/66. Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.
Fonte: <http://goo.gl/bNB5HQ>.

Honoré de Balzac: *Le Chef-d'œuvre inconnu/ A obra-prima ignorada* (1831)

A obra-prima ignorada, novela publicada em sua primeira versão em 1831, coloca em cena três pintores: o iniciante Poussin (1594-1665), o ilustre Porbus (1569-1622) e o mestre Frenhofer. Os dois primeiros são inspirados em pintores reais, o último, fruto da imaginação de Balzac.

Quando Poussin procura o ateliê de Porbus à procura de um mentor capaz de iniciá-lo na carreira de pintor (trecho 6), ele se depara com a inquietante figura de Frenhofer, e acaba presenciando uma lição do experiente mestre sobre suas concepções artísticas e estéticas, além de testemunhar seu incrível talento para a pintura.

Na segunda parte da novela, o ateliê de Frenhofer, reputado por guardar tesouros inigualáveis (trecho 7), se revela aos olhos de Poussin e de Porbus (trecho 8), assim como a oportunidade de vislumbrar a obra-prima do mestre, nunca antes revelada, à qual este se dedica há mais de dez anos.

O personagem de Frenhofer, pintor obcecado por uma obra que é incompreendida por seus pares, há séculos seduz artistas e estudiosos, que acreditam ver em sua pintura as marcas da arte moderna, desvendada antes de seu tempo. Frenhofer inspirou vários pintores, dentre eles Cézanne e Picasso – que realizou uma série de gravuras inspiradas na novela (FIG. 6) –, por atuar como uma representação dos sofrimentos da criação, do embate do pintor frente à sua obra (FIG. 7) e pela maneira como a recepção e a crítica de seu trabalho influem sobre o

artista, questionamentos recorrentes tanto nos romances de artista como na própria pintura.

Trecho 6: O ateliê de Porbus[1]

Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, ou piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or aux grands plis cassés, jetés là comme modèles. Des écorchés de plâtre, des fragments et des torses de déesses antiques, amoureusement polis par les baisers des siècles, jonchaient les tablettes et les consoles. D'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, couvraient les murs jusqu'au plafond. Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier. L'attention du jeune homme fut bientôt exclusivement acquise à un tableau qui, par ce temps de trouble et de révolutions, était déjà devenu célèbre, et que visitaient quelques-uns de ces entêtés auxquels on doit la conservation du feu sacré pendant les jours mauvais. Cette belle page représentait une Marie égyptienne se disposant à payer le passage du bateau. Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère.

[1] BALZAC. *Le Chef-d'œuvre iconnu et autres nouvelles*, p. 40-41.

Versão em português[2]

Porbus inclinou-se respeitosamente, deixou entrar o jovem que ele pensou estar com o velho e ocupou-se ainda menos dele na medida em que o neófito mostrava-se sob o encanto que devem experimentar os pintores natos ao verem o primeiro ateliê onde se revelam algumas das operações materiais da arte. Uma claraboia no teto iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada numa tela presa a um cavalete, e que mostrava apenas umas três ou quatro pinceladas brancas, a luz do dia não alcançava as sombrias profundezas dos recantos daquele vasto aposento; mas alguns reflexos perdidos acendiam por entre aquela sombra ruça uma paleta prateada no ventre de uma couraça suspensa na parede, riscavam num brusco sulco de luz a cornija esculpida e encerada de uma antiga cristaleira cheia de vasilhames curiosos ou respingavam com pontos brilhantes a trama granulosa de algumas velhas cortinas com brocado dourado, de grandes pregas quebradas, espalhadas por ali como modelos. Figuras humanas sem a pele, em gesso, membros e torsos de deusas antigas, amorosamente polidos pelas carícias dos séculos, acumulavam-se nas mesinhas e consoles. Inúmeros esboços, estudos a três lápis, em sanguina ou bico de pena, cobriam as paredes até o teto. Caixas de pigmentos de tinta, garrafas de óleo e terebintina, escabelos caídos pelo chão deixavam apenas um estreito caminho até a auréola projetada pela claraboia, cujos raios caíam em cheio sobre o rosto pálido de Porbus e o crânio de marfim do singular homem. A atenção do jovem logo foi atraída por um quadro que, naqueles tempos de comoção e revolução, já se tornara célebre e era visitado por alguns desses teimosos aos quais se deve a conservação do fogo sagrado durante a tempestade. Aquela bela página representava uma Maria do Egito dispondo-se a pagar a passagem do barco. Esta obra-prima, destinada a Maria de Médicis, foi por ela vendida quando se viu na miséria.

[2] Tradução de Teixeira Coelho. BALZAC. *A obra-prima ignorada*, p. 15-16.

Trecho 7: O ateliê como esconderijo de tesouros e mistérios[3]

– Nous pouvons partir d'ici, dit Porbus à Poussin, il ne nous entend plus, ne nous voit plus!

– Allons à son atelier, répondit le jeune homme émerveillé.

– Oh! Le vieux reître a su en défendre l'entrée. Ses trésors sont trop bien gardés pour que nous puissions y arriver. Je n'ai pas attendu votre avis et votre fantaisie pour tenter l'assaut du mystère.

– Il y a donc un mystère?

– Oui, répondit Porbus. [...]

Versão em português[4]

"Podemos ir embora", disse Porbus a Poussin, "ele não nos ouve mais, não nos vê mais!"

"Vamos ao ateliê dele", respondeu o jovem, deslumbrado.

"Ham, a velha raposa soube proteger a entrada da toca. Seus tesouros estão muito bem guardados, não podemos chegar até eles. Não precisei esperar por você e sua imaginação para tentar eu mesmo o assalto a esse mistério."

"Quer dizer que há um mistério?"

"Sim", respondeu Porbus. [...]

Trecho 8: O ateliê de Frenhofer[5]

En proie à une vive curiosité, Porbus et Poussin coururent au milieu d'un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent çà et là des tableaux accrochés aux murs. Ils s'arrêtèrent tout d'abord devant une figure de femme de grandeur naturelle, demi-nue, et pour laquelle ils furent saisis d'admiration.

Versão em português[6]

Tomados por uma viva curiosidade, Porbus e Poussin correram para o centro de um vasto ateliê coberto de pó, onde tudo estava em desordem

[3] BALZAC. *Le Chef-d'œuvre iconnu et autres nouvelles*, p. 54.
[4] Tradução de Teixeira Coelho. BALZAC. *A obra-prima ignorada*, p. 28-29.
[5] BALZAC. *Le Chef-d'œuvre iconnu et autres nouvelles*, p. 64-65.
[6] Tradução de Teixeira Coelho. BALZAC. *A obra-prima ignorada*, p. 40.

Figura 6 – *Pintor e modelo tricotando*, Pablo Picasso, 1931. Tweed Museum of Art (University of Minnesota), Duluth, EUA.
Fonte: <http://goo.gl/zH4VIY>.

Figura 7 – *O enterro ou O artista*, Honoré Daumier, 1868/70. Musée des Beaux-Arts de Reims, Reims, França.
Fonte: GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 141.

Honoré de Balzac: *Pierre Grassou* (1839)

Pierre Grassou é uma novela publicada em 1839, incluída nas *Cenas da vida parisiense da Comédia Humana*. O personagem principal é um pintor sem talento, Pierre Grassou de Fougères, que, incapaz de criar uma composição original para suas telas, usa o artifício de copiar de forma disfarçada obras de grandes mestres. O plágio passa despercebido e, de forma inesperada, acaba rendendo a Grassou um certo renome.

Repleta de ironia e com um certo humor, a novela critica o aspecto comercial da arte, a burguesia endinheirada do século, e exemplifica o fato de que o talento (ou a ausência dele) não é sinônimo de glória para o artista.

Nesse aspecto, a descrição do ateliê de Grassou (trecho 9) indica que não se trata de um espaço de criação: o rigor metódico de sua organização o torna um anti-ateliê, um espaço mais aparentado a uma cozinha meticulosamente limpa (FIG. 8) do que a um ateliê de artista.

Trecho 9: O ateliê de Pierre Grassou[1]

Au-dessus des trois ou quatre pièces de l'appartement occupé par Grassou de Fougères, s'étendait son atelier, qui regardait Montmartre. L'atelier peint en tons de briques, le carreau soigneusement mis en couleur brune et frotté, chaque chaise munie d'un petit tapis bordé, le canapé, simple d'ailleurs, mais propre comme celui de la chambre à coucher d'une épicière, là, tout dénotait la vie méticuleuse des petits esprits et le soin d'un

[1] BALZAC. *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, p. 273-274.

homme pauvre. Il y avait une commode pour serrer les effets d'atelier, une table à déjeuner, un buffet, un secrétaire, enfin les ustensiles nécessaires aux peintres, tous rangés et propres. Le poêle participait à ce système de soin hollandais, d'autant plus visible que la lumière pure et peu changeante du nord inondait de son jour net et froid cette immense pièce. Fougères, simple peintre de genre, n'a pas besoin de machines énormes qui ruinent les peintres d'Histoire, il ne s'est jamais reconnu de facultés assez complètes pour aborder la haute peinture, il s'en tenait encore au chevalet.

Versão em português[2]

Acima das três ou quatro peças do apartamento ocupado por Grassou de Fougères, se estendia o seu ateliê, voltado para Montmartre. O ateliê pintado em tons de tijolo, o piso amarronzado cuidadosamente esfregado, cada cadeira provida de um pequeno tapete bordado, o sofá, simples, mas limpo como o de um quarto de dormir de uma comerciante, ali, tudo indicava a vida meticulosa dos espíritos pequenos e o cuidado de um homem pobre. Havia uma cômoda para guardar os objetos de ateliê, uma mesa de jantar, um aparador, uma escrivaninha, enfim, os utensílios necessários aos pintores, arrumados e limpos. O fogão participava desse sistema de cuidado holandês, ainda mais visível devido à luz pura e estável do norte, que inundava, com seu dia claro e frio, esse aposento imenso. Fougères, simples pintor de gênero, não tem necessidade das máquinas enormes que arruínam os pintores de história; ele nunca reconheceu em si faculdades suficientemente completas para abordar a alta pintura, ele ainda se limitava ao cavalete.

[2] Tradução nossa.

Figura 8 – *O interior de uma cozinha*, Martin Drölling, 1815. Musée du Louvre, Paris, França. Fonte: <http://goo.gl/LCFulG>.

Marceline Desbordes-Valmore: *L'Atelier d'un peintre/O ateliê de um pintor* (1833)

Publicado em 1833, o romance *O ateliê de um pintor* é ambientado em Paris, durante o primeiro império francês, e é considerado pelos estudiosos da escritora Marceline Desbordes-Valmore como autobiográfico.

No primeiro dos dois volumes que compõem a obra, o pintor fictício Léonard abriga em seu ateliê sua jovem sobrinha órfã, Ondine, à qual se compromete a ensinar a arte da pintura enquanto lhe confidencia aventuras passadas durante sua formação como pintor.

O ateliê de Léonard (trecho 10) está instalado no antigo convento das Capuchinhas, então em ruínas, mas que se tornou uma espécie de refúgio de pintores, incluindo o do renomado Girodet (1767-1824). A imagem das ruínas, já explorada por Diderot no século XVIII na *poética das ruinas*, é considerada um estimulante da meditação e dos devaneios, mas também tem profunda ligação com o período histórico refletido pelo romance, em que a França, reerguendo-se após a revolução, se apoia nas ruínas para a construção do novo, o que inclui o trabalho de criação do artista. É nesse sentido que o pintor se recusa a procurar outro ateliê, inspirado pela atmosfera do local (FIG. 9) e negando o nomadismo próprio dos pintores boêmios.

Trecho 10: O ateliê de Léonard[1]

L'atelier, nu d'ornements et de meubles superflus, ne s'agrandissait pas à mesure qu'on l'encombrait de cartons, de plâtres, de chevalets et de

[1] DESBORDES-VALMORE. *L'Atelier d'un peintre*: scènes de la vie privée, p. 20-26.

mannequins. La muraille un peu humide, ravivée tous les deux ou trois ans d'une couche épaisse de couleur grise, nuancée çà et là par la fraîcheur régnante de l'atmosphère, montrait pour tout luxe le portrait de Raphaël, celui de la mère de M. Léonard, où quelques traits de la jeune Ondine se révélaient sous l'immense bonnet flamand de sa grand-mère; et puis des mains modèles, les pieds ailés du Mercure, des bras d'enfants moulés sur nature, une tête de mort et un cadre aux papillons.

Cet espace de vingt pieds carrés, oublié, debout encore sous la destruction du vieux cloître des Capucines, tombant sous les marteaux actifs d'un riche propriétaire, servait de ruche ou de Vatican à quelques brûlants éphémères, nés de cette flamme qui avait immortalisé et tué Raphaël.

[...]

L'atelier, jusqu'à nouvel ordre, était dans un long corridor de l'ancien couvent des Capucines, labyrinthe où ceux qui l'habitaient encore finissaient par se perdre quelquefois, comme les étrangers qui venaient les y chercher. On se retrouvait souvent qu'en s'appelant à voix haute, parmi les murs écroulés où pendants de ce vieux monastère.

Quelques cellules étaient demeurées intactes, mais elles s'entouraient par degrés de tant de débris et de poutres chancelantes, il tombait à chaque heure de si hauts murs, avec un fracas si sourd et si menaçant, que sans la sécurité profonde de M. Léonard, qui ne s'arrêtait jamais de peindre durant ces craquements destructifs, sa nièce eût pris la fuite avec épouvante. [...]

Tant que Girodet peindra au-dessus de nos têtes, disait M. Léonard, comme répondant au regard inquiet de sa nièce, de quoi voulez-vous que je m'alarme? Je ne ferais pas un pas avant lui pour chercher un atelier. Vous ne savez pas comme c'est effroyable de chercher un atelier. Transporter un monde d'objets, ma boîte à couleurs pleine d'huile, mon cadre aux papillons, bouleverser toute une existence, on s'imagine que c'est la moindre chose au premier coup-d'œil; mais voyez Girodet, s'il bouge? Et très certainement je ne me séparerai d'un tel voisinage qu'à la dernière extrémité, au dernier cri de détresse.

Versão em português[2]

O ateliê, livre de decorações e de móveis supérfluos, diminuía na medida em que era atravancado por caixas, gessos, cavaletes e manequins. As paredes um pouco úmidas, renovadas todos os dois ou três anos por uma espessa camada de cor cinza, matizadas em alguns pontos pelo frescor reinante da atmosfera, exibiam, como único luxo, o retrato de Rafael, o da mãe do Sr. Léonard, no qual os traços da jovem Ondine podiam ser reconhecidos sob o imenso chapéu de Flandres de sua avó; e também, moldes de mãos, os pés alados de Mercúrio, braços de crianças moldados *in natura*, um crânio e um quadro de borboletas.

Esse espaço de vinte pés quadrados, esquecido, ainda de pé em meio à destruição do velho claustro das Capuchinhas, ruindo sob as ativas marteladas de um rico proprietário, servia de colmeia ou de Vaticano a alguns ardentes mortais, nascidos da chama que imortalizou e matou Rafael.

[...]

O ateliê, até nova ordem, estava instalado ao longo de um corredor do antigo convento das Capuchinhas, labirinto no qual aqueles que ainda o habitavam acabavam por se perder às vezes, como os visitantes que ali vinham procurá-los. Muitas vezes, as pessoas só se encontravam quando chamavam uma à outra em voz alta, entre os muros do velho monastério, desabados ou em pleno desmoronamento.

Algumas celas permaneciam intactas, mas elas eram rodeadas por tantos destroços e pilastras titubeantes, por muros tão altos que toda hora caíam com um barulho surdo e ameaçador, que, sem a segurança profunda do Sr. Léonard, que jamais parava de pintar em meio a esses ruídos devastadores, sua sobrinha teria fugido aterrorizada. [...]

Enquanto Girodet pintar acima de nossas cabeças, dizia o Sr. Léonard, como que em resposta ao olhar aflito de sua sobrinha, por que devo me preocupar? Eu não farei um passo antes dele para procurar um ateliê. Você não sabe como é terrível procurar um ateliê. Transportar uma multidão de objetos, minha caixa de tintas cheia de óleo, meu quadro de borboletas, perturbar toda uma existência, imagina-se que seja pouca coisa, à primeira vista, mas veja se Girodet foge? E com certeza eu só me separarei de uma tal vizinhança em caso extremo, no último grito de aflição.

[2] Tradução nossa.

Figura 9 – *Vista imaginária da Grande Galeria do Louvre em ruínas*, Hubert Robert, 1796. Musée du Louvre, Paris, França.
Fonte: <http://goo.gl/9b94M5>.

Honoré de Balzac: *La Vendetta*/*A Vendetta* (1830)

A Vendetta, novela publicada em 1830, incluída nas *Cenas da Vida Privada* em *A Comédia Humana*, desenvolve-se a partir da violenta rivalidade entre duas famílias corsas, di Piombo e Porta.

Por volta de 1800, Bartolomeu di Piombo, vingando-se do assassinato de seu filho, incendeia a casa dos Porta, e, acreditando ter aniquilado toda a família, foge para Paris com a esposa e a filha Ginevra, buscando proteção junto ao conterrâneo Napoleão Bonaparte. Porém, dez anos depois, um novo capítulo da antiga rivalidade está prestes a se iniciar, quando Ginevra, aluna do pintor Servin, descobre que seu professor esconde em seu ateliê um soldado refugiado de Napoleão, Luigi Porta, sobrevivente da chacina promovida por seu pai. Assim, é no cenário do ateliê-escola de Servin (trecho 11) que Ginevra e Luigi tentarão superar a crueldade da vingança que separa suas famílias.

Os ateliês-escola eram bastante populares no século XIX, quando o interesse pela arte aumentou grandemente, passando a ser importante até mesmo na instrução das moças de famílias mais requintadas. No entanto, com o pretexto de preservar os bons costumes das jovens, o ateliê-escola de moças negava-lhes um dos principais exercícios da formação do artista, a prática do desenho a partir de modelos nus (FIG. 10).

Trecho 11: O ateliê-escola de moças[1]

Servin, l'un de nos artistes les plus distingués, conçut le premier l'idée d'ouvrir un atelier pour les jeunes personnes qui veulent des leçons de peinture. Âgé d'une quarantaine d'années, de mœurs pures et entièrement livré à son art, il avait épousé par inclination la fille d'un général sans fortune. Les mères conduisirent d'abord elles-mêmes leurs filles chez le professeur; puis elles finirent par les y envoyer quand elles eurent bien connu ses principes et apprécié le soin qu'il mettait à mériter la confiance. Il était entré dans le plan du peintre de n'accepter pour écolières que des demoiselles appartenant à des familles riches ou considérées afin de n'avoir pas de reproches à subir sur la composition de son atelier; il se refusait même à prendre les jeunes filles qui voulaient devenir artistes et auxquelles il aurait fallu donner certains enseignements sans lesquels il n'est pas de talent possible en peinture. [...] Il avait poussé le scrupule de ses précautions jusque dans l'ordonnance du local où étudiaient ses écolières. L'entrée du grenier qui régnait au-dessus de ses appartements avait été murée. Pour parvenir à cette retraite, aussi sacrée qu'un harem, il fallait monter par un escalier pratiqué dans l'intérieur de son logement. L'atelier, qui occupait tout le comble de la maison, offrait ces proportions énormes qui surprennent toujours les curieux quand, arrivés à soixante pieds du sol, ils s'attendent à voir les artistes logés dans une gouttière. Cette espèce de galerie était profusément éclairée par d'immenses châssis vitrés et garnis de ces grandes toiles vertes à l'aide desquelles les peintres disposent de la lumière. Une foule de caricatures, de têtes faites au trait, avec de la couleur ou la pointe d'un couteau, sur les murailles peintes en gris foncé, prouvaient, sauf la différence de l'expression, que les filles les plus distinguées ont dans l'esprit autant de folie que les hommes peuvent en avoir. Un petit poêle et ses grands tuyaux, qui décrivaient un effroyable zigzag avant d'atteindre les hautes régions du toit, étaient l'infaillible ornement de cet atelier. Une planche régnait autour des murs et soutenait des modèles en plâtre qui gisaient confusément placés, la plupart couverts d'une blonde poussière. Au dessous de ce rayon, çà et

[1] BALZAC. *La Vendetta*, p. 25-27.

là, une tête de Niobé pendue à un clou montrait sa pose de douleur, une Vénus souriait, une main se présentait brusquement aux yeux comme celle d'un pauvre demandant l'aumône, puis quelque écorchés jaunis par la fumée avaient l'air de membres arrachés la veille à des cercueils; enfin des tableaux, des dessins, des mannequins, des cadres sans toiles et des toiles sans cadres achevaient de donner à cette pièce irrégulière la physionomie d'un atelier que distingue un singulier mélange d'ornement et de nudité, de misère et de richesse, de soin et d'incurie. Cet immense vaisseau, où tout paraît petit, même l'homme, sent la coulisse d'opéra; il s'y trouve de vieux linges, des armures dorées, des lambeaux d'étoffe, des machines; mais il y a je ne sais quoi de grand comme la pensée: le génie et la mort sont là; la Diane ou l'Apollon auprès d'un crâne ou d'un squelette, le beau et le désordre, la poésie et la réalité, de riches couleurs dans l'ombre, et souvent tout un drame immobile et silencieux. Quel symbole d'une tête d'artiste! Au moment où commence cette histoire, le brillant soleil du mois de juillet illuminait l'atelier, et deux rayons le traversaient dans sa profondeur en y traçant de larges bandes d'or diaphanes où brillaient des grains de poussière.

Une douzaine de chevalets élevaient leurs flèches aiguës, semblables à des mâts de vaisseau dans un port. Plusieurs jeunes filles animaient cette scène par la variété de leurs physionomies, de leurs attitudes, et par la différence de leurs toilettes. Les fortes ombres que jetaient les serges vertes, placées suivant les besoins de chaque chevalet, produisaient une multitude de contrastes, de piquants effets de clair-obscur. Ce groupe formait le plus beau de tous les tableaux de l'atelier.

Versão em português[2]

Servin, um dos nossos mais distintos artistas, foi o primeiro a conceber a ideia de abrir um ateliê onde as moças pudessem receber lições de pintura. Homem de uns quarenta anos, de costumes irrepreensíveis e completamente dedicado à sua arte, casara-se por amor com a filha de um general sem fortuna. A princípio, as mães levavam elas próprias as filhas à casa do professor, mas depois acabaram mandando-as sozinhas, quando se certificaram da pureza dos princípios do mestre e do cuidado

[2] Tradução de Vidal de Oliveira. BALZAC. *A Comédia Humana*, p. 268-270.

que ele tinha em merecer a confiança das famílias. Fazia parte dos planos do pintor só aceitar como alunas senhoritas pertencentes a famílias ricas ou de grande consideração, para não sofrer censuras quanto à frequência de seu ateliê; chegava mesmo a recusar moças que queriam ser artistas e às quais teria sido preciso subministrar certos conhecimentos, sem os quais não há talento possível em pintura. [...] Extremara o escrúpulo de suas precauções até na organização do local onde suas alunas estudavam. A entrada do salão existente por sobre o seu apartamento fora fechada com uma parede. Para chegar àquele refúgio, tão sagrado quanto um harém, era preciso subir por uma escada construída no interior de seus aposentos. O ateliê que ocupava a totalidade dos altos da casa, oferecia essas enormes proporções, que sempre surpreendem os curiosos, quando, ao chegar a sessenta pés do solo, esperam ver os artistas alojados num desvão. Essa espécie de galeria era profusamente iluminada por imensas vidraças guarnecidas com essas telas verdes, com auxílio das quais os pintores distribuem a luz. Uma porção de caricaturas, de cabeças desenhadas a lápis, com cores, ou a ponta de faca, sobre as paredes pintadas de cinzento escuro, provavam, salvo nas diferenças de expressão, que mesmo as moças mais distintas têm no espírito tanta loucura quanto um homem pode ter. Uma pequena estufa de ferro com seus grossos tubos que descreviam um espantoso ziguezague antes de alcançar as elevadas regiões do teto, era o infalível ornamento daquele ateliê. Ao longo das paredes havia uma tábua que amparava modelos de gesso, os quais se achavam desordenadamente colocados e, na maioria, recobertos por uma poeira dourada. Abaixo dessa prateleira, aqui e acolá, uma cabeça de Níobe, pendurada num prego, ostentava sua dolorosa expressão, uma Vênus sorria, uma mão apresentava-se de súbito aos olhos como a de um mendigo pedindo esmola. Depois, alguns *esfolados*, amarelecidos pela fumaça, pareciam ter sido arrancados na véspera de um ataúde; finalmente quadros, desenhos, manequins, armações sem tela e telas sem armações, davam àquela peça irregular a fisionomia de um ateliê, que se caracteriza por uma singular mistura de ornamentos e de nudez, de miséria e de riqueza, de cuidado e de incúria. Esse imenso batel, onde tudo parece pequeno, inclusive o homem, lembra os bastidores da ópera. Encontram-se ali roupas velhas, armaduras douradas, pedaços de fazenda, máquinas, mas há um não sei quê de grande como o pensamento; o gênio e a morte ali estão; veem-se a Diana ou o Apolo junto a um crânio ou a um esqueleto, o belo e a desordem, a poesia e a realidade, cores vivas na sombra e, muitas vezes, todo um drama imóvel e silencioso. Que símbolo de uma cabeça de artista!

No momento em que começa esta história, o luminoso sol do mês de julho inundava o ateliê de luz, e dois raios atravessavam a peça em toda a sua extensão, desenhando largas faixas de ouro, diáfanas, onde brilhavam grãos de poeira. Uma dúzia de cavaletes erguia suas flechas agudas, semelhantes a mastros de navios ancorados num porto. Várias moças davam animação a essa cena pela variedade de suas fisionomias, de suas atitudes e pela diferença de suas *toilettes*. As sombras carregadas proporcionadas pelas telas verdes, colocadas segundo as necessidades de cada cavalete, produziam uma infinidade de contrastes, de curiosos efeitos de claro-escuro. Esse grupo formava o mais belo de todos os quadros do ateliê.

Figura 10 – *Ateliê de Pujol*, Adrienne Grandpierre-Deverzy, 1822. Musée Marmottan, Paris, França. Fonte: <http://goo.gl/UC7RFi>.

Edmond et Jules de Goncourt: *Manette Salomon* (1867)

Os irmãos Goncourt publicam em 1867 *Manette Salomon*, romance que explora o mundo dos artistas na metade do século XIX, com ênfase na pintura, descrevendo o ambiente dos ateliês, a vida boêmia dos artistas, e propondo reflexões sobre a estética da época e sobre as relações do artista com o amor.

Coriolis, personagem principal do romance, pintor orientalista de origem aristocrata, possui uma certa tranquilidade material, o que lhe permite dedicar-se exclusivamente ao gênero de pintura que lhe agrada: a pintura orientalista. No entanto, o pintor vê seu talento definhar, sufocado pela relação amorosa que desenvolve com Manette, sua modelo, que se torna sua esposa.

No início do romance, a descrição do ateliê de Coriolis (trecho 12) o aproxima de uma verdadeira coleção particular de objetos exóticos, com referências claramente orientais, aproximando esse ambiente de criação saturado de cores, jogos de luz e texturas, impregnado pela voluptuosidade das formas femininas, a uma tela de Delacroix (FIG. 11).

Após o encontro com Manette, devorado pelo amor e pela relação sufocante que ambos alimentam, o talento de Coriolis definha pouco a pouco, transformando-o em um artista estéril, condição que se reflete imediatamente em seu ateliê, que do transbordamento de cores, texturas e objetos exóticos que ali se encontravam se descobre vazio, despido de todo o movimento da criação (trecho 13).

Trecho 12: Apresentação do ateliê de Coriolis[1]

C'était un atelier de neuf mètres de long sur sept de large.

Ses quatre murs ressemblaient à un musée et à un pandémonium. L'étalage et le fouillis d'un luxe baroque, un entassement d'objets bizarres, exotiques, hétéroclites, des souvenirs, des morceaux d'art, l'amas et le contraste de choses de tous les temps, de tous les styles, de toutes les couleurs, le pêle-mêle de ce que ramasse un artiste, un voyageur, un collectionneur, y mettaient le désordre et le sabbat du bric-à-brac. Partout d'étonnants voisinages, la promiscuité confuse des curiosités et des reliques: un éventail chinois sortait de la terre cuite d'une lampe de Pompéi; entre une épée à trois trèfles qui portait sur la lame: *Penetrabit*, et un bouclier d'hippopotame pour la chasse au tigre, on pouvait voir un chapeau de cardinal à la pourpre historique tout usée; et un personnage d'ombre chinoise de Java découpé dans du cuir était accroché auprès d'un vieux gril en fer forgé pour la cuisson des hosties.

[...]

Le fond de l'atelier était entièrement rempli par un grand divan-lit, qui ne laissait de place, dans un coin, qu'à une psyché en acajou, à pied à griffes. Sous le jour de la baie, une sorte d'alcôve s'enfonçait là entre deux grandes cantonnières de tapisserie à verdure, sous un large *tendo* de toiles grises, qui rappelait le ton et le grand pli lâche d'une voile sur une dunette de navire. Ce *tendo* pendait à des cordes que paraissaient tenir, de chaque côté de la baie, deux grands anges de style byzantin, peints et nimbés d'or. Le divan était recouvert de panthères et de tigres aux têtes desséchées. Aux deux encoignures du fond, deux moulages de femme de grandeur naturelle, les deux moulages admirables du corps de Julie Geoffroy et de ses deux faces, par Rivière et Vittoz, se dressaient en espèces de cariatides. C'était la vie, c'était la présence réelle de la chair, que ces empreintes, celle surtout qu'éclairait à gauche une filtrée de jour, ce dos que fouettait, sur tous ses reliefs et sur le plein de ses orbes, une lumière chatouillante allant se perdre le long de la jambe sur le bout du talon. Une ombre flottante dormait tout le jour dans ce réduit de mystère et de paresse, dans ce petit sanctuaire de l'atelier, qui avec ses odeurs de

[1] GONCOURT, E.; GONCOURT, J. *Manette Salomon*, p. 216-221.

dépouilles sauvages et sa couleur de désert, semblait abriter le recueillement et la rêverie de la tente.

Versão em português[2]

Era um ateliê de nove metros de comprimento por sete de largura.

Suas quatro paredes se assemelhavam a um museu e a um pandemônio. A exposição e a confusão de um luxo barroco, um empilhamento de objetos estranhos, exóticos, heteróclitos, *souvenirs*, pedaços de obras de arte, a acumulação e o contraste de coisas de todos os tempos, de todos os estilos, de todas as cores, a confusão de tudo o que guarda um artista, um viajante, um colecionador compunham ali o tumulto e o *sabbat* de uma grande desordem. Por todos os lados, surpreendentes vizinhanças, a promiscuidade confusa das curiosidades e das relíquias: um leque chinês saía da cerâmica de uma lamparina de Pompeia; entre uma espada com três trevos em cuja lâmina estava gravado: *Penetrabit*, e um escudo de hipopótamo para a caça ao tigre, podia-se ver um chapéu de cardeal, com a púrpura histórica desgastada; e um personagem de sombra chinesa de Java recortado em couro pendurado próximo a uma velha grelha de ferro fundido para cozer hóstias.

[...]

O fundo do ateliê era inteiramente tomado por uma grande cama-divã, que apenas deixava lugar, em um canto, a um grande espelho móvel emoldurado em mogno, com pés em forma de garras. Sob a luz da janela, uma espécie de alcova estava embutida entre dois grandes cortinados de tapeçaria estampada com folhagens, debaixo de uma larga tenda de tecido cinza, que lembrava o tom e o grande vinco frouxo de uma vela sobre a popa de um navio. Essa tenda estava suspensa a cordas que pareciam segurar, a cada canto da janela, dois grandes anjos de estilo bizantino, pintados e banhados a ouro. O divã estava recoberto de panteras e tigres de cabeças empalhadas. Nos dois cantos do fundo, dois moldes de mulher em tamanho real, os dois moldes admiráveis do corpo de Julie Geoffroy e de suas duas faces, feitos por Rivière e Vittoz, estavam de pé como cariátides. Era a vida, era a real presença da carne que essas impressões – sobretudo a que clareava à esquerda a luz filtrada do

[2] Tradução nossa.

dia –, essas costas nas quais ricocheteava, em todos seus relevos e sobre as suas formas cheias, uma luz, que, acariciando as pernas, perdia-se no calcanhar. Uma sombra flutuante dormia o dia inteiro nesse reduto de mistério e de preguiça, nesse pequeno santuário do ateliê, que, com seus odores de despojos selvagens e sua cor de deserto, parecia abrigar o recolhimento e os devaneios da tenda.

Trecho 13: Segundo momento do ateliê de Coriolis[3]

Tout avait changé dans l'intérieur de Coriolis.

Son petit logement n'était plus son grand et large appartement de la rue Vaugirard. Son atelier, dépouillé de ce clinquant d'art sur lequel l'œil du coloriste aime à se promener, semblait vide et froid, presque pauvre.

Versão em português[4]

Tudo havia mudado no interior de Coriolis.

Sua pequena habitação não era mais seu grande e largo apartamento da rua Vaugirard. Seu ateliê, despido dessa ostentação de arte sobre a qual o olho do colorista gosta de passear, parecia vazio e frio, quase pobre.

[3] GONCOURT, E.; GONCOURT, J. *Manette Salomon*, p. 503.
[4] Tradução nossa.

Figura 11 – *Morte de Sardanapalo*, Eugène Delacroix, 1827. Musée du Louvre, Paris, França. Fonte: <http://goo.gl/yNAh07>.

Émile Zola:
L'Œuvre/A obra (1886)

A obra (1886) é o décimo quarto romance dos vinte volumes da série dos Rougon-Macquart, projeto literário de Émile Zola que conta a história de uma família sob o segundo império francês. Ambientado na Paris do século XIX, *A obra* coloca em cena Claude Lantier cercado por um grupo de amigos artistas (escritores, escultores etc.), pintor obstinado na produção de uma obra vanguardista, a pintura do "ar livre", liberta dos rigores da academia. Constantemente recusada nas exibições dos salões e incompreendida pelo grande público, a obra de Claude Lantier torna-se uma obsessão para o trágico pintor, que luta exaustivamente pelo reconhecimento de sua concepção da arte, anunciadora de uma nova era.

Inspirado na pintura impressionista, *A obra* retrata com precisão os ambientes artísticos da segunda metade do século XIX, notadamente o ateliê do pintor, que ultrapassa seu caráter de espaço de criação para tornar-se um local de encontro e de discussões. De fato, nessa época proliferaram quadros representando o interior de ateliês de artistas, como *O ateliê do pintor*, de Gustave Courbet (FIG. 12). O próprio Zola, grande frequentador de ateliês e amigo de vários pintores, sobretudo de Cézanne, chegou a ser retratado em mais de uma dessas representações de ateliê (FIG. 13 e 14), como também serviu de modelo, tendo sido retratado por Manet sentado à sua mesa de trabalho (FIG. 15).

Desde o primeiro capítulo de *A obra*, o leitor penetra no ateliê de Claude, não sem antes ter uma visão de seu aspecto exterior (trecho 14), entrevisto pelo próprio Claude em um passeio noturno pelas ruas de Paris,

quando é surpreendido por uma violenta tempestade. Nesse momento encontra Christine, uma jovem provinciana recém-chegada em Paris à procura de trabalho, e se vê compelido a hospedá-la naquela noite chuvosa. Assim, é através do olhar abismado de Christine que o leitor verá o ateliê à noite (trecho 15) e no dia seguinte, ao acordar (trecho 16).

Trecho 14: A visão externa do ateliê[1]

Du reste, Claude n'avait plus que quelques pas à faire. Comme il tournait sur le quai de Bourbon, dans l'île Saint-Louis, un vif éclair illumina la ligne droite et plate des vieux hôtels rangés devant la Seine, au bord de l'étroite chaussée. La réverbération alluma les vitres des hautes fenêtres sans volets, on vit le grand air triste des antiques façades, avec des détails très nets, un balcon de pierre, une rampe de terrasse, la guirlande sculptée d'un fronton. C'était là que le peintre avait son atelier, dans les combles de l'ancien hôtel du Martoy, à l'angle de la rue de la Femme-Sans-Tête. Le quai entrevu était aussitôt retombé aux ténèbres, et un formidable coup de tonnerre avait ébranlé le quartier endormi.

Versão em português[2]

Ademais, restava a Claude apenas mais alguns passos a dar. Ao virar no cais de Bourbon, na ilha de Saint-Louis, um relâmpago vivo iluminou a linha reta e plana dos velhos edifícios, enfileirados em frente ao Sena, na beira da calçada estreita. O reflexo bateu nos vidros das altas janelas sem persianas, revelando o ar profundamente triste das antigas fachadas, com detalhes muito nítidos, uma varanda de pedra, um parapeito de terraço, a guirlanda esculpida de um frontão. Era ali que o pintor tinha o seu ateliê, no sótão da antiga residência dos Martoy, no cruzamento da rua da Femme-Sans-Tête. O cais entrevisto caíra de novo nas trevas e uma terrível trovoada abalou o bairro adormecido.

[1] Tradução nossa.
[2] ZOLA. *L'Œuvre*, p. 26.

Trecho 15: O ateliê visto por Christine, à noite[3]

Elle entra, regarda sans voir. L'unique bougie pâlissait dans ce grenier, haut de cinq mètres, empli d'une confusion d'objets, dont les grandes ombres se découpaient bizarrement contre les murs peints en gris. Elle ne reconnut rien, elle leva les yeux vers la baie vitrée, sur laquelle la pluie battait avec un roulement assourdissant de tambour.

Versão em português[4]

Ela entrou, olhou sem ver. A única vela empalidecia naquele sótão de cinco metros de altura, repleto de uma confusão de objetos cujas enormes sombras se recortavam estranhamente contra as paredes pintadas de cinza. Ela não reconheceu nada, ergueu os olhos para o vão envidraçado, sobre o qual a chuva batia com um ruído ensurdecedor de tambor.

Trecho 16: O ateliê visto por Christine, de manhã[5]

L'atelier, il est vrai, continuait à l'effarer un peu. Elle y jetait des regards prudents, stupéfaite d'un tel désordre et d'un tel abandon. Devant le poêle, les cendres du dernier hiver s'amoncelaient encore. Outre le lit, la petite table de toilette et le divan, il n'y avait d'autres meubles qu'une vieille armoire de chêne disloquée, et qu'une grande table de sapin, encombrée de pinceaux, de couleurs, d'assiettes sales, d'une lampe à esprit-de-vin, sur laquelle était restée une casserole, barbouillée de vermicelle. Des chaises dépaillées se débandaient, parmi des chevalets boiteux. Près du divan, la bougie de la veille traînait par terre, dans un coin du parquet, qu'on devait balayer tous les mois; et il n'y avait que le coucou, un coucou énorme, enluminé de fleurs rouges, qui parût gai et propre, avec son tic-tac sonore. Mais ce dont elle s'effrayait surtout, c'était des esquisses pendues aux murs, sans cadres, un flot épais d'esquisses qui descendait jusqu'au sol, où il s'amassait en un éboulement de toiles jetées pêle-mêle. Jamais elle n'avait vu une si terrible peinture, rugueuse, éclatante, d'une violence de tons qui la blessait comme un juron de charretier, entendu sur la porte d'une auberge. Elle baissait les yeux, attirée pourtant par un

[3] Tradução nossa.
[4] Tradução nossa.
[5] ZOLA. *L'Œuvre*, p. 26.

tableau retourné, le grand tableau auquel travaillait le peintre, et qu'il poussait chaque soir vers la muraille, afin de le mieux juger le lendemain, dans la fraîcheur du premier coup d'œil. Que pouvait-il cacher, celui-là, pour qu'on n'osât même pas le montrer? Et, au travers de la vaste pièce, la nappe de brûlant soleil, tombée des vitres, voyageait, sans être tempérée par le moindre store, coulant ainsi qu'un or liquide sur tous ces débris de meuble, dont elle accentuait l'insoucieuse misère.

Versão em português[6]

O ateliê, na verdade, continuava a amedrontá-la um pouco. Lançava-lhe olhares prudentes, estarrecida com tamanha desordem e abandono. Diante do fogão, amontoavam-se ainda as cinzas do último inverno. Além da cama, da penteadeira, do divã, havia apenas um velho e desconjuntado armário de carvalho e uma grande mesa de pinho, coberta de pincéis, de tintas, de pratos sujos, de uma lamparina a álcool, e sobre a qual tinha sido deixada uma panela, manchada de macarrão. Cadeiras sem palha se espalhavam entre cavaletes mancos. Perto do divã, a vela da noite anterior estava jogada no chão, em um canto do piso, que devia ser varrido apenas uma vez por mês; e só um relógio cuco, enorme, pintado com flores vermelhas, lhe pareceu alegre e limpo, com o seu tique-taque sonoro. Mas o que a assustava, sobretudo, eram os esboços pendurados nas paredes, sem molduras, um jorro espesso de esboços que descia até o chão, quando então se juntava a um amontoado de telas jogadas ao acaso. Ela nunca vira uma pintura tão terrível, rugosa, radiante, de uma violência de tons que a feriam como os palavrões de um carroceiro ouvidos à porta de uma hospedaria. Ela baixava os olhos, atraída, no entanto, por um quadro virado de costas, o grande quadro no qual trabalhava o pintor, que ele, todas as noites, virava para a parede, a fim de melhor o avaliar no dia seguinte, com o frescor do primeiro olhar. O que ele poderia esconder, para que não ousasse mostrá-lo? E, através do vasto aposento, o manto de sol ardente, caído da vidraça, passeava, sem ser atenuado por nenhuma cortina, escorrendo como ouro líquido por cima de todos os destroços de mobília, acentuando sua despreocupada miséria.

[6] Tradução nossa.

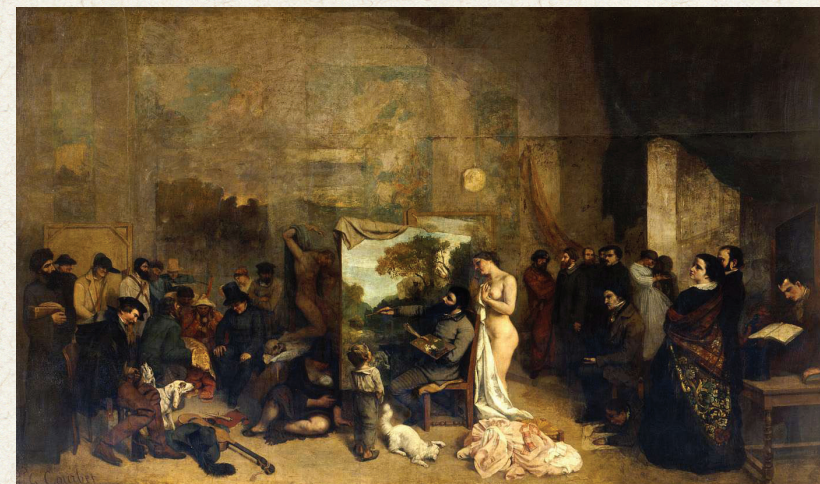



Figura 12 – *O ateliê do pintor,* Gustave Courbet, entre 1854 e 1855. Musée d'Orsay, Paris, França. Baudelaire é o personagem da direita com um livro aberto.
Fonte: <http://goo.gl/OFS70y>.

Figura 13 – *O ateliê de Bazille*, Frédéric Bazille, 1870. Musée d'Orsay, Paris, França. Zola foi retratado subindo as escadas.
Fonte: <http://goo.gl/ekHcgm>.

Figura 14 – *Um ateliê em Batignoles*, Henry Fantin-Latour, 1870. Musée d'Orsay, Paris, França. Zola é o terceiro em pé.
Fonte: <http://goo.gl/bC1Cvu>.

Figura 15 – *Émile Zola*, Edouard Manet, 1868. Musée d'Orsay, Paris, França. Fonte: <http://goo.gl/ytmCBw>.

Georges du Maurier: *Trilby* (1894)

Best-seller quando publicado, em 1894, *Trilby* apresenta um grupo de pintores ingleses vivendo no boêmio *Quartier Latin* da Paris do século XIX, capital da pintura na época, ambiente familiar ao autor, que ali iniciou sua carreira de pintor e desenhista.

O romance inicia descrevendo o ambiente de criação compartilhado por três pintores ingleses, que vivem a vida de artista instalados em um espaçoso ateliê (trecho 17) cuja atmosfera lembra mais uma sala de esportes, um clube ou um café do que um espaço reservado à pintura. Assim como a representação do ateliê de Horace Vernet (FIG. 16), o local de trabalho dos pintores descrito em *Trilby* rompe com a imagem acadêmica da arte – inacessível e inatingível – reconciliando-a com a vida, em uma alegoria que mescla diversas artes, esportes e a alegria de viver.

Enquanto o grupo de pintores frequenta os típicos e indispensáveis ateliês-escola dos mestres parisienses (trecho 18 – FIG. 17), pratica sua arte e recebe os amigos em seu ateliê, entra em cena Trilby, singela lavadeira que aproveita seus momentos de folga para posar como modelo. Trilby atrai a atenção do pintor Pequeno Billy e do maléfico pianista Svengali, que pretende transformá-la, contra todas as expectativas, em uma cantora de talento.

Trecho 17: O ateliê dos pintores ingleses[1]

C'était une de ces journées d'avril à ondées, claire et ensoleillée. On avait ouvert les panneaux supérieurs de la grande baie de l'atelier, qui laissaient pénétrer une brise agréable de nord-ouest.

L'ameublement de la pièce semblait en voie d'achèvement. Le piano imposant, un Broadwood demi-queue, avait été acheminé depois l'Angleterre par la 'petite vitesse' (on nomme ainsi les trains de marchandises en France); il se tenait, nouvellement accordé, le long du mur est; sur le mur opposé, une panoplie de fleurets et de masques, et des gants de boxe.

Un trapèze, une corde à nœuds et deux anneaux au bout de leurs cordages étaient suspendus à une poutre massive du plafond. L'habituel rouge terne recouvrait les murs où des moulages en plâtre de bras e de jambes, de mains et de pieds jetaient quelque éclat; et la poussière n'avait pas eu jusqu'ici le temps de se déposer, ni sur le masque mortuaire de Dante, ni sur le haut-relief Léda et le cygne de Michel-Ange, ni sur un Centaures et Lapithes des marbres Elgin.

Il y avait encore des études à l'huile de nus: copies de Titien, Rembrandt, Vélasquez, Rubens, Tintoret, Léonard de Vinci, aucune de l'école de Botticelli, Mantegna et compagnie – une boutique dont le grand public n'avait pas encore découvert les mérites.

Le long des murs, à grande hauteur, courait une large étagère; juchés là-dessus, d'autres moulages en plâtre, terres cuites, imitation de bronze: les miniatures d'un Thésée, d'une Vénus de Milo, d'un discobole; celle d'un écorché qui menaçait les cieux (un acte presque justifié en la circonstance!); un Lion et sanglier par Barye; la pièce d'anatomie d'un cheval, à qui restait une seule patte et manquaient les oreilles; une tête de cheval du fronton du Parthénon, également privée d'oreilles; le buste de Clytia, enfin: un front bas, majestueux, un regard pâle et serein, et l'ineffable inclinaison de ses adorables épaules qui creuse son sein, offert là comme un nid, un oreiller, une halte – le havre de l'amour éternel, de l'éternelle quête, ce pour quoi, génération après génération, les fils des hommes ont erré, œuvré et peiné.

[1] MAURIER. *Trilby*, p. 77-78.

Un gril, une poêle à frire, un grille-pain et une paire de soufflets étaient accrochés près du fourneau. Derrière les panneaux vitrés d'une armoire de coin voisine étaient disposés assiettes et verres, couteaux à manche noir, cuillers en étain et fourchettes d'acier à trois dents; un saladier, des burettes à huile et à vinaigre, deux pots à moutarde (anglaise et française) – tous ces objets, et d'autres encore, tenus dans une propreté méticuleuse.

Sur le parquet, teinté et ciré à prix d'or, deux peaux de guépard et un tapis de prière persan de grandes dimensions. À l'aplomb du trapèze, et vers le côté le plus éloigné de la baie, jusque derrière la sellette du modèle, la moitié de ce tapis était couverte d'une natte grossière pour permettre la pratique de l'escrime ou de la boxe sans risque de glissade et sans qu'on se rompît les os en cas de chute.

Deux fenêtres, de la taille et du type courants en France, garnies de leurs volets et de lourds rideaux de serge, ouvraient à l'est et à l'ouest, pour dispenser à volonté la lumière du jour naissant ou finissant, ou au contraire en prémunir.

Et des niches, des alcôves, des renfoncements, d'étranges coins et recoins étaient partout ménagés pour accueillir avec le temps l'innombrable collection des menus objets et bibelots, acquisitions ou propriétés personnelles – toutes les choses qui font d'un logement un endroit chaleureux, intime, agréable au souvenir et qui engendreront, quand le temps aura passé, méditations exquises et regrets attendris.

Un divan immense, et d'un délicieux moelleux, tenait toute la longueur sous la large baie orientée nord pour les besoins du travail [...].

Versão em português[2]

Era um desses dias de abril, sujeito a chuvas, claro e ensolarado. Os basculantes superiores da grande vidraça do ateliê estavam abertos, deixando penetrar uma agradável brisa vinda do noroeste.

O mobiliário do aposento parecia incompleto. O imponente piano, um Broadwood meia cauda, que havia sido enviado da Inglaterra por 'petite vitesse' (como são chamados os trens de mercadoria na França),

[2] Tradução nossa.

se encontrava disposto ao longo da parede leste, recém-afinado; sobre a parede oposta, uma coleção de floretes, máscaras e luvas de boxe.

Um trapézio, uma corda cheia de nós e duas argolas presas na ponta de suas cordas estavam pendurados em uma viga massiva do teto. Sobre o vermelho opaco usado habitualmente nas paredes, moldes de gesso de braços, pernas, mãos e pés difundiam algum brilho; a poeira ainda não havia tido tempo de se depositar sobre a máscara mortuária de Dante, o alto-relevo de Leda e o cisne de Michelangelo e os Centauros e Lápitas dos mármores de Elgin.

Havia ainda estudos a óleo de nus: cópias de Ticiano, Rembrandt, Velásquez, Rubens, Tintoretto, Leonardo da Vinci, mas nenhum da escola de Botticelli, Mantegna e companhia – grupo sobre o qual o grande público ainda não havia descoberto os méritos.

A uma certa altura, ao longo das paredes, corria uma larga prateleira; empoleirados ali em cima estavam outros moldes em gesso, barro, imitações de bronze: as miniaturas de um Teseu, de uma Vênus de Milo, de um discóbolo, de um 'esfolado' que ameaçava os céus (um ato justificável diante das circunstâncias!), um leão e o javali de Barye, a peça de anatomia de um cavalo na qual restava uma só pata e faltavam-lhe as orelhas; uma cabeça de cavalo do frontão do Pártenon, igualmente sem orelhas, e, enfim, o busto de Clície, com sua testa baixa, majestosa, o olhar pálido e sereno, a inefável inclinação de seus adoráveis ombros que formam seu seio, ofertado como um ninho, um travesseiro, uma pausa – refúgio do amor eterno, da busca eterna, para o qual, geração após geração, os filhos dos homens vagaram, trabalharam e penaram.

Uma grelha, uma frigideira, uma torradeira e um par de foles de lareira estavam pendurados próximos ao fogão. Ao lado, atrás dos painéis de vidro de um armário de canto, estavam dispostos pratos e copos, facas de cabo preto, colheres de estanho e garfos de aço com três dentes, uma saladeira, latas de óleo e de vinagre, dois potes de mostarda (inglesa e francesa) – todos esses objetos e mais alguns, guardados meticulosamente limpos.

Sobre o soalho, tingido e encerado a preço de ouro, estavam duas peles de leopardo e um tapete de orações persa de grandes dimensões. Aprumado com o trapézio, e do lado mais distante da vidraça até

o tamborete do modelo, a metade do tapete estava coberta por uma esteira grosseira, que permitia a prática da esgrima ou do boxe sem risco de escorregões e de rompimento dos ossos em caso de queda.

Duas janelas, do tamanho e do tipo comuns na França, com suas persianas e pesadas cortinas de sarja, abriam-se ao leste e ao oeste, para espalhar, à vontade, a luz do dia nascente ou minguante, ou, ao contrário, para a conter.

E nichos, alcovas, reentrâncias, estranhos cantos e recantos estavam à disposição, por todos os lados, para, com o tempo, acolher a coleção de pequenos objetos e bibelôs, aquisições ou propriedades pessoais – todas as coisas que fazem de uma residência um local caloroso, íntimo, aconchegante, e que alimentarão, quando o tempo tiver passado, agradáveis meditações e afetuosos pesares.

Um imenso divã, deliciosamente macio, ocupava todo o comprimento da larga vidraça orientada para o norte, necessária para o trabalho [...].

Trecho 18: O ateliê-escola[3]

L'atelier – ou cours de peinture – de Carrel était situé rue Notre-Dame-des-Potirons-Saint-Michel, au fond d'une vaste cour; de larges baies poussiéreuses laissaient pénétrer la lumière du ciel dans de vastes ateliers poussiéreux. Le plus vaste et le plus poussiéreux était celui de Carrel. Trente à quarante étudiants de beaux-arts y dessinaient et peignaient à partir de modèles nus, chaque jour sauf le dimanche, de huit heures à midi, et deux heures encore l'après-midi, sauf celui du samedi consacré aux balayages et nettoyages, d'une rigoureuse nécessité dans ces écuries d'Augias.

Une semaine, le modèle était un homme, la semaine suivante une femme, et ainsi de suite, en alternant tout au long de l'année.

Un fourneau, une sellette de modèle, des tabourets, quelques coffres, une cinquantaine de chaises à dossier, basses et solides, un couple de chevalets à crémaillère et de nombreuses planches à dessin complétaient le *mobilier*.

[3] MAURIER. *Trilby*, p. 77-78

Une foule de caricatures ornait les murs nus – *des charges* – au fusain et à la craie blanche; et aussi des éclats de palettes, qui faisaient une décoration polychrome assez plaisante.

Versão em português[4]

O ateliê (ou escola de pintura) de Carrel situava-se à rua Notre-Dame-des-Potirons-Saint-Michel, nos fundos de um amplo pátio: largas vidraças empoeiradas deixavam a luz do céu penetrar dentro de vastos ateliês empoeirados. O maior e o mais empoeirado era o de Carrel. Trinta a quarenta estudantes de belas-artes ali desenhavam e pintavam a partir de modelos nus, todos os dias, de oito ao meio dia, com exceção do domingo, e ainda mais duas horas na parte da tarde, a não ser na do sábado, dedicado à varredura e à limpeza, rigorosa necessidade nesses estábulos de Áugias

Durante uma semana, o modelo era um homem; na semana seguinte, uma mulher, e assim por diante, alternando ao longo do ano.

Um fogão, um tamborete de modelo, bancos, alguns baús, umas cinquenta cadeiras com encosto, baixas e sólidas, um par de cavaletes e várias pranchas de desenho completavam a mobília.

Uma grande quantidade de caricaturas (charges), feitas com carvão ou com giz branco, enfeitavam as paredes nuas, além de lascas de tinta, o que formava uma agradável decoração policromática.

[4] Tradução nossa.

Figura 16 – *O ateliê do pintor*, Horace Vernet, 1820/21. Coleção particular.
Fonte: GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 227.

Figura 17 – *O ateliê dos alunos de Gros*, Auguste Massé, 1830. Musée Marmottan, Paris, França.
Fonte: GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 46-47.

Nicolas Gogol: *Le Portrait*/*O retrato* (1835)

Publicado em sua primeira versão em 1835, *O retrato* é uma novela fantástica em duas partes, ambientada em São Petersburgo no século XIX.

A primeira parte da novela introduz o leitor no universo do jovem pintor Tchartkov, que, apesar de talentoso, não consegue se sustentar na profissão, e passa por dificuldades em seu humilde ateliê (trecho 19), que serve de apartamento ao artista e ao seu ajudante, Nikita. Sem condições de sequer pagar seu aluguel, Tchartkov, em um passeio noturno pela cidade, adquire, por impulso, com seus últimos trocados, um quadro empoeirado representando um velho vestido de uma ampla túnica asiática, cujos olhos, estranhamente reais, o intrigaram profundamente. Obcecado e atemorizado pela peculiaridade da figura, Tchartkov descobre, escondida na moldura do retrato, uma certa quantia de dinheiro, o que o leva a fazer escolhas que acabam distanciando-o de sua arte. Na segunda parte da novela, é revelado ao leitor a origem do estranho quadro e do personagem que representa.

A figura do pintor oprimido pela miséria em seu ateliê foi explorada por diversos artistas (FIG. 18), uma vez que esta não era uma condição estranha à profissão – e parte importante do folclore da boemia –, que, muitas vezes, só seria modificada por um repentino e mais do que esperado sucesso, mas que, na maioria dos casos, não vinha a se concretizar.

Trecho 19: O ateliê de Tchartkov[1]

Tchartkov pénétra dans son antichambre, où sévissait un froid intense, comme chez tous les peintres, ce que d'ailleurs ils ne remarquent même pas. Sans tendre son manteau à Nikita, il pénétra dans son atelier, vaste pièce carrée mais basse de plafond, aux vitres givrées, encombrée de tout un bric-à-brac artistique: fragments de bras en plâtre, toiles encadrées, esquisses commencées puis abandonnées, draperies suspendues aux chaises. Très las, il rejeta son manteau, posa distraitement, entre deux petites toiles, le portrait qu'il venait d'apporter, et se laissa choir sur un étroit divan dont on n'aurait pu dire qu'il était tendu de cuir car la rangée de clous qui avait jadis fixé ledit cuir était depuis longtemps restée d'un côté et le cuir de l'autre; aussi Nikita fourrait-il dessous les bas noirs, les chemises, tout le linge sale. Quand il fut assis puis qu'il se fut étendu, autant qu'il était possible de s'étendre, sur cet étroit divan, Tchartkov demanda une bougie.

– Il n'y en a pas, dit Nikita.

– Comment cela?

– Mais hier déjà il n'y en avait plus, dit Nikita.

Le peintre se rappela qu'en effet hier déjà il n'y avait plus de bougie, se calma et se tut. Il se laissa dévêtir, puis endossa sa vieille robe de chambre, laquelle était usée et même plus qu'usée.

Versão em português[2]

Tchartkov entrou em sua antessala, tomada por um frio intenso, como na casa de todos os pintores, o que, aliás, eles sequer percebem. Sem estender seu casaco a Nikita, ele penetrou em seu ateliê, vasto aposento quadrado mas de teto baixo, as vidraças cobertas de geada, congestionado por toda uma tralha artística: fragmentos de gesso, telas emolduradas, esboços começados e abandonados, drapeados suspensos nas cadeiras. Exausto, livrou-se de seu casaco, colocou distraidamente entre duas telas o retrato que trazia, e se deixou cair sobre o estreito divã, o qual não se poderia dizer que era de couro, pois a fileira de tachas que antigamente fixava o couro havia, desde muito, ficado de um lado e o couro do outro; assim, Nikita escondia ali embaixo as meias pretas, as camisas, toda a roupa suja. Após sentar-se, em seguida deitar-se, tanto quanto possível no estreito divã, Tchartkov pediu uma vela.

– Não tem, disse Nikita.

– Como assim?

– Mas desde ontem que não tem mais, disse Nikita.

O pintor se lembrou que, realmente, desde ontem já não tinha mais velas, acalmou-se e calou-se. Ele se deixou despir, depois colocou seu velho roupão desgastado, na verdade, até mais que apenas desgastado.

[1] GOGOL. *Le Portrait*, p. 35.

[2] Tradução nossa.

Figura 18 – Interior de ateliê, Octave Tassaert, 1845. Musée du Louvre, Paris, França.
Fonte: <http://goo.gl/Ia5JCt>.

Octave Mirbeau: *Le Calvaire/O calvário* (1886)

Publicado em 1886, o romance de fundo autobiográfico *O calvário*, narrado na primeira pessoa, relata os tormentos vividos pelo personagem do escritor fictício Jean Mintié em sua vida na capital francesa do século XIX.

Ligado por uma forte amizade com o pintor Lirat – recluso em seu ateliê miserável (trecho 20) e massacrado pela crítica –, atormentado pela paixão destrutiva que nutre por sua amante, Juliette Roux, Jean Mintié se verá traído em suas mais profundas convicções, razão que o leva a transpor na forma de romance 'o calvário' de sua existência de escritor desiludido.

Mais uma vez, a descrição do ateliê insiste em ressaltar a pobreza do ateliê, a rusticidade e as privações a que são submetidos os artistas devido à sua situação econômica (FIG. 19), a qual não conseguiram melhorar com o exercício de seu trabalho de criação.

Trecho 20: O ateliê de Lirat[1]

L'atelier du peintre Lirat, situé dans une cité tranquille du faubourg Saint-Honoré, la cité Rodrigues, était une vaste pièce nue, aux murs gris, aux charpentes visibles, sans meubles. Lirat l'appelait familièrement 'son hangar'. Un hangar, en effet, où la bise soufflait, où la pluie tombait du toit par de petites crevasses. Deux longues tables, en bois blanc, supportaient des boîtes de pastel, des cahiers, des blocs, des manches d'éventails, des albums japonais, des moulages, un fouillis d'objets inutiles et

[1] MIRBEAU. *Le Calvaire*, p. 69-70.

bizarres. Près d'une armoire-bibliothèque, tapissée de vieux journaux, dans un coin, beaucoup de cartons, de toiles, d'études qui montraient le châssis. Un divan fort délabré, rendant des sons de piano désaccordé, dès qu'on faisait mine de s'y asseoir; deux fauteuils bancroches, une glace sans cadre, constituaient le seul luxe de l'atelier, qu'un jour très vibrant éclairait. L'hiver, quand il avait modèle, Lirat allumait son petit poêle de fonte, dont le tuyau coupé d'angles brusques, maintenu par des fils de fer et couvert de rouille, zigzaguait au milieu de la pièce, avant de se perdre, par un trou trop large, dans le toit. Hormis ces jours-là, même par les plus grands froids, il remplaçait le feu du poêle par une vieille pelisse d'astrakan, usée, pelée, galeuse, qu'il endossait, chaque fois, avec une ostentation manifeste. Lirat avait la vanité – une vanité enfantine – de cet atelier pauvre, et il se parait de sa nudité, comme les autres peintres de leurs peluches brodées et de leurs tapisseries invariablement historiques. Même, il l'eût désiré plus misérable encore, il en voulait au plancher de n'être pas en terre battue. "C'est à mon atelier que je reconnais les vrais amis, disait-il souvent; ceux-ci reviennent, les autres ne reviennent pas. C'est très commode." Il en revenait fort peu.

Versão em português[2]

O ateliê do pintor Lirat, situado em um local tranquilo do Faubourg Saint-Honoré, o quarteirão Rodrigues, era um vasto cômodo nu, de paredes cinzas, com fundações à vista, sem móveis. Lirat o chamava familiarmente de 'seu sótão'. Um sótão, realmente, no qual o vento se infiltrava e a chuva caía do teto por pequenas fendas. Duas mesas compridas, de madeira branca, serviam de suporte para caixas de lápis pastéis, cadernos, blocos, cabos de leques, revistas japonesas, moldes, uma desordem de objetos inúteis e estranhos. Próximo a um armário-biblioteca, revestido de velhos jornais, um canto repleto de caixotes, telas, estudos que deixavam à mostra seus suportes. Um divã tão decrépito, que, desde que se pensava em usá-lo, emitia os sons próprios a um piano desafinado. Duas poltronas bambas e um espelho sem moldura constituíam o único luxo do ateliê, iluminado por um dia muito vibrante. No inverno, quando recebia um modelo, Lirat acendia seu pequeno fogareiro de ferro fundido,

[2] Tradução nossa.

cujo cano, recurvado em ângulos bruscos, preso com arame e coberto de ferrugem, ziguezagueava no meio do cômodo, antes de se perder, por uma abertura muito larga do telhado. Nas demais ocasiões, mesmo nos dias de frio mais intenso, ele substituía o calor do fogareiro por um velho casaco de lã, desgastado, roído, carcomido, que ele sempre vestia com evidente ostentação. Lirat envaidecia-se – com uma vaidade infantil – desse ateliê pobre, e ele se orgulhava dessa nudez como os outros pintores de seus veludos bordados e de suas invariáveis tapeçarias históricas. No entanto, ele o desejava ainda mais miserável, pois ressentia-se com o piso de tábuas, que ele preferia que fosse de terra batida. "É com o meu ateliê que eu reconheço os verdadeiros amigos", dizia frequentemente, "esses voltam, os outros não. É muito prático." Muito poucos voltavam.

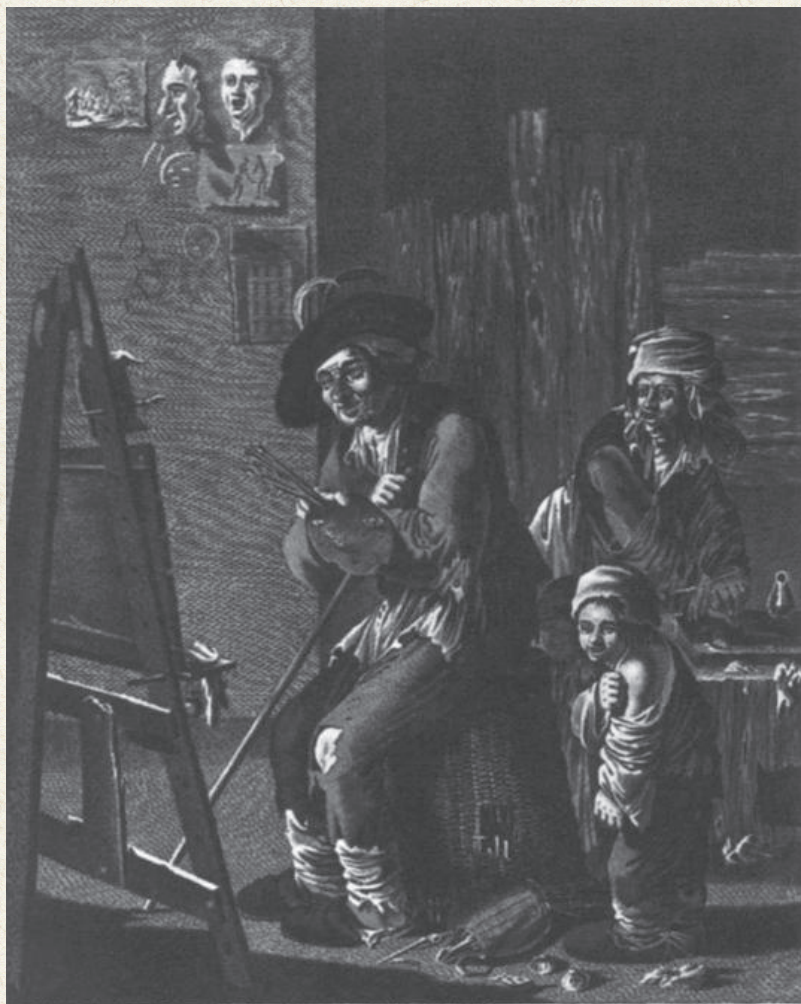



Figura 19 – *O pobre pintor em seu ateliê*, Andries Both, 1635. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda. Fonte: <http://goo.gl/3V2p1D>.

Philippe Delerm: *Autumn* (1990)

Publicado em 1990, *Autumn* mergulha no universo dos pintores pré-rafaelitas, grupo de artistas formado na Inglaterra em meados do século XIX. O romance explora o clima romântico e boêmio da vida do pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti, introduzindo o leitor nos ateliês dos principais pintores da confraria, John Everett Millais e Walter Deverell, nos quais também circulam o crítico de arte John Ruskin e as míticas musas-modelos Elizabeth Siddal e Jane Burden.

Autumn é centrado no personagem de Rossetti, obcecado pela figura da Beatriz de Dante Alighieri, a qual recria com os traços de suas musas (a mais marcante delas, Elizabeth Siddal, tornou-se sua esposa). É através do olhar de Elizabeth que o leitor é introduzido pela primeira vez no ateliê que Rossetti divide com Walter Deverell em Londres (trecho 21).

Encarnando a beleza ideal para os pré-rafaelitas, Elizabeth posa para a *Ofélia* de Millais, cujo ateliê foi especialmente preparado para a sessão (trecho 22). Enciumado, Rossetti decide isolar-se com sua musa em um ateliê-apartamento afastado da família e dos amigos em Chatham Place (trecho 23). Após a morte de Elizabeth, o atormentado Rossetti se instala no decadente palacete de Tudor House (trecho 24) com sua última musa, Fanny Cornforth. Assim, o leitor penetra em três diferentes ateliês de Rossetti, cada um marcado por uma fase de sua vida e de sua pintura.

Por meio de um vocabulário centrado na figura poética e nas cores do outono, no clima medieval cultuado pelos pré-rafaelitas, Philippe

Delerm nos permite assistir à gênese de uma das obras mais emblemáticas do grupo, a *Ofélia* de Millais (FIG. 20), inspirada na peça *Hamlet* de Shakespeare, um brilhante exemplar do diálogo entre as artes, no qual a literatura inspira a pintura.

Trecho 21: O ateliê que Rosetti compartilha com Deverell descrito por Elizabeth Siddal em uma carta à esposa do pintor Madox Brown[1]

Walter partage avec Dante Gabriel cet appartement d'où je t'écris, Red Lion Square. Il y règne un incroyable désordre de toiles, de livres, d'objets hétéroclites. J'ai ma chambre, et mes deux chevaliers servants sont avec moi d'une étonnante courtoisie. Walter est amoureux de moi, je crois, bien qu'il n'ait jamais tenté de me le dire. Il me veut comme image, et me peint tout le jour, le plus souvent dans l'appartement même. D'autres modèles viennent aussi dans la journée. Des filles très belles et qui se ressemblent un peu, avec de longs cheveux et des yeux clairs, toujours. Elles ne m'aiment guère, car leurs rapports avec Dante et Walter ne sont pas les mêmes. Rossetti est odieux avec elles, violent et parfois presque obscène et entre deux bordées de jurons, il se tourne vers moi, et me parle avec une déférence exquise, quoiqu'un peu prononcée. Il me fait peur et me fascine. Le soir, il disparaît, pour ne rentrer qu'au petit matin, le plus souvent très éméché, comme n'importe quelle brute – et sa peinture est si céleste!

Versão em português[2]

Walter divide com Dante Gabriel esse apartamento de onde eu te escrevo, em Red Lion Square. Nele, reina a mais incrível desordem de telas, livros, objetos heteróclitos. Eu tenho meu quarto, e meus dois cavaleiros me tratam com uma cortesia surpreendente. Walter está apaixonado por mim, eu acho, apesar de ele nunca o ter tentado me revelar. Ele me quer como imagem, e me pinta o dia inteiro, mais frequentemente no próprio apartamento. Outras modelos também vêm durante o dia. Mulheres muito belas e que se parecem um pouco, com cabelos longos e olhos

[1] DELERM. *Autumn*, p. 51-52.
[2] Tradução nossa.

claros, sempre. Elas não gostam nem um pouco de mim, pois seus contatos com Dante e Walter não são os mesmos. Rossetti é odioso com elas, violento e às vezes obsceno, e entre duas bordoadas de palavrões, ele se vira e se dirige a mim com uma consideração singular, ainda que afetada. Ele me dá medo e me fascina. À noite, ele desaparece, e volta apenas de manhãzinha, na maioria das vezes muito bêbado, como um bronco qualquer – e a sua pintura é tão celeste!

Trecho 22: O ateliê de Millais durante uma sessão de pose de Elizabeth Siddal para *Ofélia*[3]

Gower Street, elle pénétrait chez les Millais. La porte de l'atelier poussée, une chaleur d'étuve tombait sur elle. Le contraste était agréable. En plus du feu de cheminée toujours copieusement nourri, John Millais avait fait installer un poêle à bois ronfleur. Mais le raffinement, l'étrangeté, c'était ce dispositif placé sous la baignoire: une dizaine de chandelles constamment allumées pour garder l'eau bien chaude. Revêtir une robe de brocart antique, rehaussée de dentelles d'argent. S'engloutir dans ces eaux domestiques, au creux de l'hiver londonien; c'était comme un jeu, qui semblait prendre à contre-pied tous les usages, et jusqu'au conformisme de la sensation – bien à l'abri du froid, dans l'humide et le chaud, s'abandonner à l'immobilité d'une beauté mouvante: devenir Ophélie.

Versão em português[4]

Em Gower Street, ela [Elizabeth] penetrava na casa dos Millais. Aberta a porta do ateliê, um calor de estufa caiu sobre ela. O contraste era agradável. Além do fogo da lareira, sempre generosamente alimentado, John Millais instalara um fogão a lenha roncador. Mas o requinte, o estranho era o dispositivo instalado sob a banheira: uma dezena de velas constantemente acesas para manter a água bem quente. Vestir um antigo vestido de brocado, realçado com rendas de prata. Mergulhar nessas águas domesticadas, em pleno inverno londrino; era como um jogo, que parecia ir contra todos os costumes, até o conformismo da sensação – bem ao

[3] DELERM. *Autumn*, p. 99-100.
[4] Tradução nossa.

abrigo do frio, na umidade e no calor, abandonar-se à imobilidade de uma beleza movente: tornar-se Ofélia.

Trecho 23: O ateliê isolado de Rosetti em Chatham Place[5]

L'appartement de Chatham Place était baigné d'une lumière fraîche et neuve, en ce début d'après-midi du mois de mars. La grande pièce à peindre n'était pas à proprement parler un atelier: des poufs et des sofas, des tapis de tous les tons fauves amoncelés, des livres ouverts dispersés aux quatre coins de la pièce côtoyaient les chevalets, les brosses et les flacons, les tubes de peinture. La porte-fenêtre s'entrouvrait sur le balcon et au-delà la Tamise, miroitant au soleil, sans son manteau habituel de miasmes et de brouillards, d'odeurs nauséabondes.

Versão em português[6]

O apartamento de Chatham Place estava banhado em uma luz fresca e nova, nesse início de tarde do mês de março. O grande aposento de pintar não era um ateliê propriamente dito: pufes e sofás, tapetes amontoados de todos os tons ruivos, livros abertos dispersos aos quatro cantos do cômodo conviviam com os cavaletes, as escovas e os frascos, os tubos de tinta. A porta-janela se entreabria na varanda e, ao longe, o Tâmisa brilhava sob o sol, despido de seu manto habitual de miasmas e neblina, de odores nauseantes.

Trecho 24: O ateliê de Rosetti em Tudor House[7]

Dante Gabriel emmena Dodgson jusqu'à son atelier. Une immense pièce, la seule vraiment lumineuse de Tudor House, grâce à trois immenses fenêtres ouvertes sur le parc. Comme à Chatham Place, Rossetti n'avait pas voulu un espace voué uniquement à la peinture. Des canapés couverts de chintz, des tentures de velours framboise, des porcelaines orientales, des meubles Renaissance rythmaient l'espace et en faisaient un lieu vivant. Les dernières toiles de Dante étaient là, dans son désordre coutumier.

[5] DELERM. *Autumn*, p. 105.
[6] Tradução nossa.
[7] DELERM. *Autumn*, p. 265.

Versão em português[8]

Dante Gabriel levou Dogson até seu ateliê. Um imenso cômodo, o único verdadeiramente luminoso de Tudor House, graças a três imensas janelas abertas para o parque. Como em Chatham Place, Rossetti não quis um ambiente voltado unicamente à pintura. Sofás cobertos de chintz, cortinados de veludo framboesa, porcelanas orientais, móveis renascença ritmavam o espaço e o tornavam um lugar vibrante. As últimas telas de Dante estavam ali, em sua costumeira desordem.

Figura 20 – *Ofélia*, Sir. John Everett Millais, 1851/52. Tate Britain, Londres, Inglaterra. Fonte: <http://goo.gl/wzylxx>.

[8] Tradução nossa.

Oscar Wilde:
Le Portrait de Dorian Gray/ O retrato de Dorian Gray (1890)

O retrato de Dorian Gray é o trabalho mais longo de Oscar Wilde, publicado em 1890. O polêmico romance se inicia no ateliê do pintor Basil Hallward, autor do retrato de Dorian, um jovem ingênuo de beleza encantadora que acabara de conhecer.

A descrição do ateliê se concentra sobretudo no jardim que o circunda, e insiste na riqueza de cores, sons e fragrâncias da natureza que penetram no ambiente para imprimir ao ateliê uma aura de pureza primaveril – semelhante ao jovem Dorian quando posa como modelo para a pintura –, ao mesmo tempo em que antecipa para o leitor o misterioso destino do pintor (trecho 25).

A descrição do ateliê de Basil, feita a partir de seu jardim, faz com que o ambiente de trabalho não se separe de seu exterior, que, muitas vezes, funciona como seu prolongamento ou extensão, pois além de refletir o estado de espírito ou a própria estética do pintor, atua como fonte de inspiração para o artista, compondo um cenário para suas pinturas, como exemplifica o quadro *Fachada para o jardim da casa de Ary Scheffer, rue Chaptal*, de Ary Johannes Lamme (FIG. 21).

Trecho 25: O ateliê de Basil Hallward[1]

La riche odeur des roses embaumait l'atelier et, lorsque la brise d'été soufflait dans les arbres du jardin, de lourds effluves de lilas ou le parfum

[1] WILDE. *Le Portrait de Dorian Gray*, p. 43-44.

plus subtil des aubépines en fleur entraient dans la pièce par la porte ouverte.

Depuis l'angle du canapé aux coussins de cuir persan sur lequel il était allongé, en train de fumer, comme à son habitude, cigarette sur cigarette, Lord Henry Wotton pouvait tout juste apercevoir l'éclat aux douces tonalités de miel d'une cytise en fleur dont les rameaux fragiles semblaient être à peine capable de supporter le poids d'une beauté aussi flamboyante que la leur. Les vols d'oiseaux, qui projetaient de temps à autre leurs ombres fantastiques sur les longs rideaux de soie tendus devant la fenêtre immense, produisaient comme un effet japonais passager et lui rappelaient ces peintres de Tokyo aux blêmes visages de jade qui tentaient, par le truchement d'un art nécessairement statique, de créer la sensation de la vitesse et du mouvement. Le morne bourdonnement des abeilles se frayant un chemin à travers les hautes herbes folles ou tournant avec une insistance monotone autour des cornes poudreuses et dorées d'un tortueux chèvrefeuille semblait rendre le silence encore plus oppressant. La faible rumeur de Londres faisait comme un lointain bourdon d'orgue.

Au centre de la pièce, fixé à un chevalet vertical, se dressait le portrait en pied d'un jeune homme d'une extraordinaire beauté devant lequel, à faible distance, était assis l'artiste lui-même, Basil Hallward, dont la disparition soudaine il y a quelques années fit un tel bruit et suscita des étranges conjectures.

Un sourire de contentement passa et s'attarda un moment sur le visage du peintre qui regardait la silhouette gracieuse et de belle prestance qu'il avait si fidèlement représentée par son art. Mais tout à coup, il sursauta et, fermant les yeux, mit les doigts sur ses paupières comme s'il cherchait à emprisonner dans son cerveau quelque rêve étrange dont il craignait de se réveiller.

Versão em português[2]

O rico perfume das rosas invadia o ateliê e, quando a brisa de verão soprava nas árvores do jardim, o forte aroma dos lilases ou a fragrância mais sutil dos espinheiros em flor exalava até a porta aberta do aposento.

[2] Tradução nossa.

Do canto do sofá de almofadas de couro persa sobre o qual estava deitado, fumando, como de costume, um cigarro após o outro, Lorde Henry Wotton podia apenas vislumbrar o brilho de doces tonalidades carameladas das flores de uma acácia, cujos ramos frágeis mal suportavam o peso de uma opulência tão radiosa. Os voos de pássaros, que vez ou outra projetavam suas sombras fantásticas nas compridas cortinas de seda à frente da imensa janela, produziam um efêmero efeito japonês e lembravam-lhe os pintores de Tóquio, de pálidos rostos de jade, que tentavam criar, por meio de uma arte necessariamente estática, uma sensação de velocidade e de movimento. O monótono zumbido das abelhas, abrindo caminho através da grama alta e selvagem ou rodopiando com entediante insistência em volta das corolas cobertas de pólen e douradas de uma sinuosa madressilva, parecia tornar o silêncio ainda mais esmagador. Ouvia-se o fraco murmúrio de Londres, como um longínquo ruído de órgão.

No centro do aposento, pousado em um cavalete vertical, erguia-se o retrato de um jovem de extraordinária beleza, na frente do qual, a pouca distância, estava sentado o próprio artista, Basil Hallward, cujo brusco desaparecimento, há alguns anos, causou muito alvoroço e levantou estranhas suposições.

Um sorriso de satisfação apareceu no rosto do pintor, e ali permaneceu por um momento, enquanto ele olhava a graciosa silhueta de belo porte que havia fielmente reproduzido com sua arte. Mas, de repente, ele estremeceu e, fechando os olhos, pressionou os dedos sobre suas pálpebras, como se procurasse imprimir em seu cérebro algum sonho estranho do qual temia acordar.

Figura 21 – *Fachada para o jardim da casa de Ary Scheffer, rue Chaptal*, Ary Johannes Lamme, 1865. Musée de la Vie Romantique, Paris, França.
Fonte: <http://goo.gl/Dr7n0B>.

Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu/* *Em busca do tempo perdido* (1919)

Obra monumental de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* é composta de sete volumes, publicados de 1913 a 1927. Centrado no percurso da vida do narrador até sua transformação em escritor, o romance pode ser analisado sob diversos aspectos, entre eles, como crítica social e como descoberta interior por meio da memória. No entanto, o papel desempenhado pela arte, em todas as suas dimensões, não pode ser desprezado, tanto na estrutura da obra quanto na sua importância para a formação do narrador-personagem e suas impressões sobre o mundo que o cerca.

No segundo volume da série, *À sombra das moças em flor*, o narrador adolescente faz uma viagem à cidade balneária de Balbec, onde conhece o célebre pintor Elstir, que iria influenciar a sua maneira de ver o mundo e contribuir para a sua formação como escritor.

Em sua primeira visita ao ateliê de Elstir (trecho 26), o narrador se surpreende com o contraste entre o aspecto comum de seu exterior e as maravilhas que esconde em seu interior.

Observando as pinturas expostas no ateliê, o narrador transpõe as paisagens que misturam a terra e o mar para o campo da literatura, comparando-as a metáforas e evocando no leitor a imagem das pinturas marinhas impressionistas, que sugerem formas e contornos sem revelar limites determinados entre os diversos elementos da composição pictural (FIG. 22).

Trecho 26: O narrador descobre o ateliê de Elstir[1]

C'est aussi en détournant les yeux que je traversai le jardin qui avait une pelouse – en plus petit comme chez n'importe quel bourgeois dans la banlieue de Paris – une petite statuette de galant jardinier, des boules de verre où l'on se regardait, des bordures de bégonias et une petite tonnelle sous laquelle des rocking-chairs étaient allongés devant une table de fer. Mais après tous ces abords empreints de laideur citadine, je ne fis plus attention aux moulures chocolat des plinthes quand je fus dans l'atelier; je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité. Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne.

Au moment où j'entrai, le créateur était en train d'achever, avec le pinceau qu'il tenait dans sa main, la forme du soleil à son coucher.

Les stores étaient clos de presque tous les côtés, l'atelier était assez frais, et, sauf à un endroit où le grand jour apposait au mur sa décoration éclatante et passagère, obscur; seule était ouverte une petite fenêtre rectangulaire encadrée de chèvrefeuilles, qui après une bande de jardin, donnait sur une avenue; de sorte que l'atmosphère de la plus grande partie de l'atelier était sombre, transparente et compacte dans la masse, mais humide et brillante aux cassures où la sertissait la lumière, comme un bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie, çà et là, luit comme un miroir et s'irise. Tandis qu'Elstir, sur ma prière, continuait à peindre, je circulais dans ce clair-obscur, m'arrêtant devant un tableau puis devant un autre.

[1] PROUST. *À la recherche du temps perdu*, p. 190-192.

Le plus grand nombre de ceux qui m'entouraient n'étaient pas ce que j'aurais le plus aimé à voir de lui, les peintures appartenant à ses première et deuxième manières, comme disait une revue d'art anglaise qui traînait sur la table du salon du Grand-Hôtel, la manière mythologique et celle où il avait subi l'influence du Japon, toutes deux admirablement représentées, disait-on, dans la collection de Mme de Guermantes. Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. C'est ainsi qu'il m'arrivait à Paris, dans ma chambre, d'entendre une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas. Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois

non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir.

Versão em português[2]

Foi assim, desviando os olhos, que atravessei o jardim, que tinha um relvado – como uma miniatura de qualquer residência burguesa nas vizinhanças de Paris –, uma pequena estatueta de galante jardineiro, bolas de vidro onde a gente se olhava, cercaduras de begônias e um pequeno caramanchão sob o qual alongavam-se cadeiras de balanço diante de uma mesa de ferro. Mas, depois de todos esses sinais de feiura citadina, não mais prestei atenção às molduras cor de chocolate dos plintos quando estava no ateliê; senti-me absolutamente feliz, pois, por todos os estudos que me rodeavam, imaginava a possibilidade de me elevar a um conhecimento poético, fecundo em alegrias, de muitas formas que até então não havia isolado do espetáculo geral da realidade. E o ateliê de Elstir me surgiu como um laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos que são todas as coisas que vemos, ele havia tirado, pintando-os sobre vários retângulos de tela que estavam colocados em todos os sentidos, aqui uma onda do mar arrebentando colérica de encontro à areia com sua espuma lilás, ali um jovem de terno de brim branco, apoiado no convés de um barco. O casaco do jovem e a onda espumejante tinham adquirido uma dignidade nova pelo fato de que continuavam a existir, ainda que desprovidos daquilo que aparentemente os constituía, visto que a onda já não podia molhar, nem o casaco vestir pessoa alguma.

No momento em que entrei, o criador estava a ponto de terminar, com o pincel que tinha na mão, a forma do sol poente.

Os estores se achavam descidos de quase todos os lados, o ateliê estava bem refrescado e obscuro, salvo num ponto em que a claridade do dia colava na parede sua decoração deslumbrante e efêmera. Só estava aberta uma pequena janela retangular enquadrada de madressilvas que, depois de um pedaço do jardim, dava para uma avenida; de modo que a atmosfera da maior parte do ateliê estava sombria, transparente e compacta na sua massa, mais úmida e brilhante nas fraturas onde a luz

[2] Tradução de Fernando Py. PROUST. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor*, p. 630-631.

lhe colocava engastes, como um bloco de cristal de rocha, uma de cujas faces, já talhada e polida, aqui e ali, reluz e se irisa como um espelho. Enquanto Elstir, a meu pedido, continuava a pintar, eu circulava por esse claro-escuro, parando diante de um quadro e depois diante de outro.

A maioria dos que me rodeavam não eram dos que mais desejaria ver de Elstir; eram pinturas pertencentes às suas duas primeiras formas, como dizia uma revista inglesa de arte atirada na mesa do salão do Grande Hotel, a maneira mitológica e aquela em que ele sofrera a influência do Japão, ambas admiravelmente representadas, segundo se dizia, na coleção da Sra. de Guermantes. Naturalmente, o que havia no seu ateliê eram só marinhas pintadas aqui em Balbec. Mas eu podia distinguir que o encanto de cada uma delas consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, fenômeno análogo ao que em poesia se denomina metáfora e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes os nomes ou dando-lhes outros que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas correspondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos obriga a eliminar delas tudo o que não se refira a essa noção.

Às vezes, da minha janela, no hotel de Balbec, de manhã, quando Françoise abria as cortinas que ocultavam a luz, de tarde, quando eu esperava o momento de partir com Saint-Loup, ocorrera-me, graças a um efeito de sol, tomar uma parte mais sombria do mar por uma costa afastada, ou olhar com alegria uma região azul e fluida sem saber se pertencia ao céu ou ao mar. Bem depressa a minha inteligência restabelecia, entre os elementos, a separação que minha impressão abolira. Era assim que me acontecia em Paris, no meu quarto, ouvir uma discussão, quase um motim, até que tivesse transferido à sua causa, por exemplo um carro cujo rodar se aproximava, esse barulho do qual então eliminava essas vociferações agudas e discordantes que meu ouvido de fato percebera, mas que minha inteligência sabia que as rodas não produzem. Mas os raros momentos em que se vê a natureza tal como é, poeticamente, era desses momentos que se compunha a obra de Elstir. Uma de suas metáforas mais frequentes nas marinhas que tinha ali naquele momento era justamente aquela que, comparando a terra ao mar, suprimia toda demarcação entre eles. Era esta comparação, tácita e infatigavelmente

repetida numa mesma tela, que aí introduzia essa unidade poderosa e multiforme, causa, às vezes não percebida claramente por eles, do entusiasmo que excitava em certos amadores a pintura de Elstir.

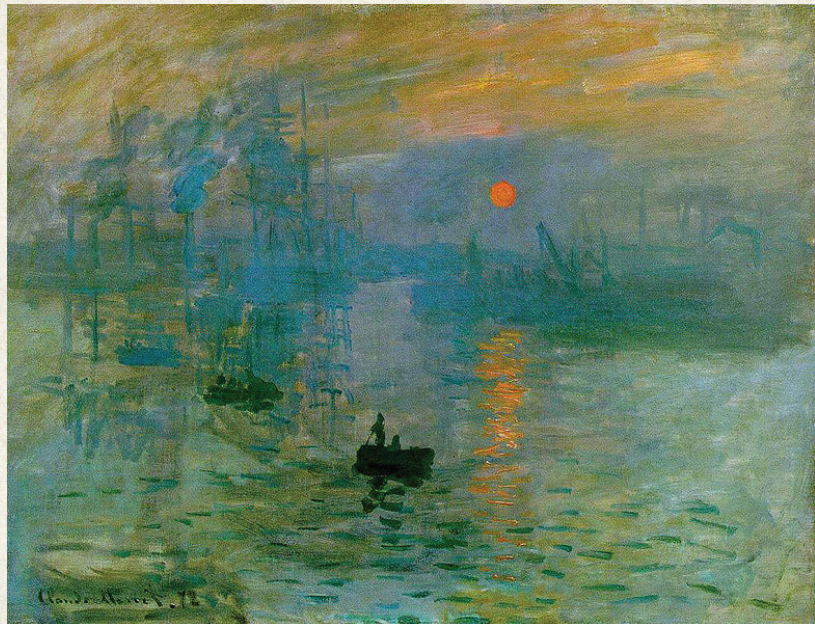



Figura 22 – *Impressão, nascer do sol*, Claude Monet, 1872. Musée Marmottan, Paris, França. Fonte: <http://goo.gl/MLrOGm>.

Albert Camus: *Jonas ou l'artiste au travail/ Jonas ou o artista no trabalho* (1956)

Jonas ou o artista no trabalho, uma das seis novelas de Albert Camus, publicada em 1956 no volume *O exílio e o reino*, explora o universo do pintor Gilbert Jonas, que se instala com sua família em um curioso apartamento no qual aloja seu ateliê (trecho 27). Na medida em que cresce seu renome como artista, Jonas vê seu apartamento tomado por inoportunos discípulos, críticos, amigos, e também por sua família (trecho 28), o que desloca o seu espaço de trabalho para os outros ambientes da casa (trecho 29). E é a ausência de espaço no ateliê que permita ao artista se isolar para pensar na sua própria arte, que coloca o pintor em um impasse, que o torna incapaz de produzir.

Nessa obra de cunho autobiográfico, Camus retrata o dilema do artista na difícil tentativa de equilibrar os aspectos sociais e profissionais de sua vida, conflito resumido na frase: "Mas a vida é breve, o tempo é pouco, e sua própria energia tinha limites. Era difícil pintar o mundo dos homens, e, ao mesmo tempo, conviver com eles."[1]

Nas pinturas representando ateliês, é comum a representação do ambiente de criação invadido pelos elementos da vida doméstica (FIG. 23) e pelos críticos (FIG. 24), figuras onipresentes nos ateliês, mesmo que o artista, não raro, opte por deixar claro na composição da tela o seu distanciamento face à sua própria família (FIG. 25).

[1] CAMUS. *O exílio e o reino*, p. 113.

Trecho 27: O ateliê-apartamento de Jonas[2]

La hauteur vraiment extraordinaire des plafonds, et l'exiguïté des pièces, faisaient de cet appartement un étrange assemblage de parallélépipèdes presque entièrement vitrés, tout en portes et en fenêtres, où les meubles ne pouvaient trouver d'appui et où les êtres, perdus dans la lumière blanche et violente, semblaient flotter comme des ludions dans un aquarium vertical. De plus, toutes les fenêtres donnaient sur la cour, c'est-à-dire, à peu de distance, sur d'autres fenêtres du même style derrière lesquelles on apercevait presque aussitôt le haut dessin de nouvelles fenêtres donnant sur une deuxième cour. "C'est le cabinet des glaces", disait Jonas ravi. Sur le conseil de Rateau, on avait décidé de placer la chambre conjugale dans l'une des petites pièces, l'autre devant abriter l'enfant qui s'annonçait déjà. La grande pièce servait d'atelier à Jonas pendant la journée, de pièce commune le soir et à l'heure des repas. On pouvait d'ailleurs, à la rigueur, manger dans la cuisine, pourvu que Jonas, ou Louise, voulût bien se tenir debout. Rateau, de son côté, avait multiplié les installations ingénieuses. À force de portes roulantes, de tablettes escamotables et de tables pliantes, il était parvenu à compenser la rareté des meubles, en accentuant l'air de boîte à surprises de cet original appartement.

Versão em português[3]

A altura realmente extraordinária dos tetos e a exiguidade dos cômodos faziam desse apartamento um estranho conjunto de paralelepípedos quase totalmente envidraçados, todo de portas e janelas, onde os móveis não conseguiam encontrar apoio e onde os seres, perdidos na luz branca e violenta, pareciam flutuar como peixes num aquário vertical. Além disso, todas as janelas davam para o pátio, isto é, a pouca distância, para outras janelas do mesmo estilo, por trás das quais distinguia-se, quase que de imediato, o desenho de outras janelas que davam para um segundo pátio.

– É a galeria dos espelhos – dizia Jonas, encantado.

A conselho de Rateau, decidira-se a instalar o quarto conjugal numa das peças pequenas, já que a outra abrigaria a criança que já se anunciava. A peça grande servia de estúdio para Jonas, durante o dia, e à noite e na hora das refeições, de peça comum. Aliás, a rigor, podia-se comer na cozinha, desde que Jonas ou Louise se dispusessem a ficar de pé. Rateau, por sua vez, multiplicara as instalações engenhosas. Com portas rolantes, prateleiras escamoteáveis e mesas dobráveis, conseguira compensar a escassez de móveis, acentuando o ar de caixinha de surpresas desse original apartamento.

[2] CAMUS. *Jonas ou l'artiste au travail*, p. 24-25.
[3] Tradução de Valerie Rumjanek. CAMUS. *O exílio e o reino*, p. 102-103.

Trecho 28: O ateliê invadido[4]

Ainsi coulait le temps de Jonas, qui peignait au milieu d'amis et d'élèves, installés sur des chaises maintenant disposées en rangs concentriques autour du chevalet. Souvent, aussi bien, des voisins apparaissaient aux fenêtres d'en face et s'ajoutaient à son public. Il discutait, échangeait des vues, examinait les toiles qui lui étaient soumises, souriait aux passages de Louise, consolait les enfants et répondait chaleureusement aux appels téléphoniques, sans jamais lâcher ses pinceaux avec lesquels, de temps en temps, il ajoutait une touche au tableau commencé. Dans un sens, sa vie était bien remplie, toutes ses heures étaient employées, et il rendait grâces au destin qui lui épargnait l'ennui. Dans un autre sens, il fallait beaucoup de touches pour remplir un tableau et il pensait parfois que l'ennui avait du bon puisqu'on pouvait s'en évader par le travail acharné. La production de Jonas, au contraire, ralentissait, dans la mesure où ses amis devenaient plus intéressants. Même dans les rares heures où il était tout à fait seul, il se sentait trop fatigué pour mettre les bouchées doubles. Et dans ces heures, il ne pouvait que rêver d'une nouvelle organisation qui concilierait les plaisirs de l'amitié et les vertus de l'ennui.

Versão em português[5]

Assim corria o tempo de Jonas, que pintava no meio de amigos e de alunos, instalados em cadeiras agora dispostas em fileiras concêntricas em torno do cavalete. Da mesma forma, muitas vezes apareciam vizinhos nas janelas em frente e juntavam-se ao seu público. Ele discutia, trocava ideias, examinava as telas que lhe eram apresentadas, sorria à passagem

[4] CAMUS. *Jonas ou l'artiste au travail*, p. 33-34.
[5] Tradução de Valerie Rumjanek. CAMUS. *O exílio e o reino*, p. 109.

de Louise, consolava as crianças e atendia efusivamente aos chamados telefônicos, sem nunca abandonar os pincéis, com os quais, vez por outra, acrescentava um toque ao quadro iniciado. Em certo sentido, sua vida era bem cheia, todas as suas horas eram utilizadas, e ele dava graças ao destino que o poupava do tédio. Por outro lado, eram necessárias muitas pinceladas para encher um quadro e ele às vezes pensava que o tédio às vezes era bom, já que se podia escapar dele pelo trabalho obstinado. Mas, a produção de Jonas diminuía, à medida em que os amigos se tornavam mais interessantes. Mesmo nas raras ocasiões em que ficava totalmente só, sentia-se cansado demais para trabalhar dobrado. E, nessas horas, só conseguia sonhar com uma nova organização que conciliaria os prazeres da amizade e as virtudes do tédio.

Trecho 29: O ateliê-itinerante[6]

Les jours qui suivirent, il tenta de travailler dans le couloir, le sur-lendemain dans la salle de douches, à l'électricité, le jour d'après dans la cuisine. Mais, pour la première fois, il était gêné par les gens qu'il rencontrait partout, ceux qu'il connaissait à peine et les siens, qu'il aimait. Pendant quelque temps, il s'arrêta de travailler et réfléchit. Il aurait peint sur le motif si la saison s'y était prêtée. Malheureusement, on allait entrer dans l'hiver, il était difficile de faire du paysage avant le printemps. Il essaya cependant, et renonça: le froid pénétrait jusqu'à son cœur. Il vécut plusieurs jours avec ses toiles, assis près d'elles le plus souvent, ou bien planté devant la fenêtre; il ne peignait plus.

Versão em português[7]

Nos dias que se seguiram, tentou trabalhar no corredor; no outro dia, no banheiro, com luz elétrica, e, no outro dia, ainda, na cozinha. Mas, pela primeira vez, as pessoas que encontrava por toda parte o incomodavam, tanto as que mal conhecia quanto os seres mais chegados, que amava. Durante algum tempo, parou de trabalhar e refletiu. Teria pintado uma paisagem, se a estação se prestasse a isso. Infelizmente, o inverno ia começar, seria difícil fazer paisagens antes da primavera. Assim mesmo, ele tentou e desistiu: o frio penetrava-o até o coração. Viveu vários dias com suas telas, na maioria das vezes sentado perto delas, ou, então, plantado diante da janela; não pintava mais.

[6] CAMUS. *Jonas ou l'artiste au travail*, p. 50.
[7] Tradução de Valerie Rumjanek. CAMUS. *O exílio e o reino*, p. 121.

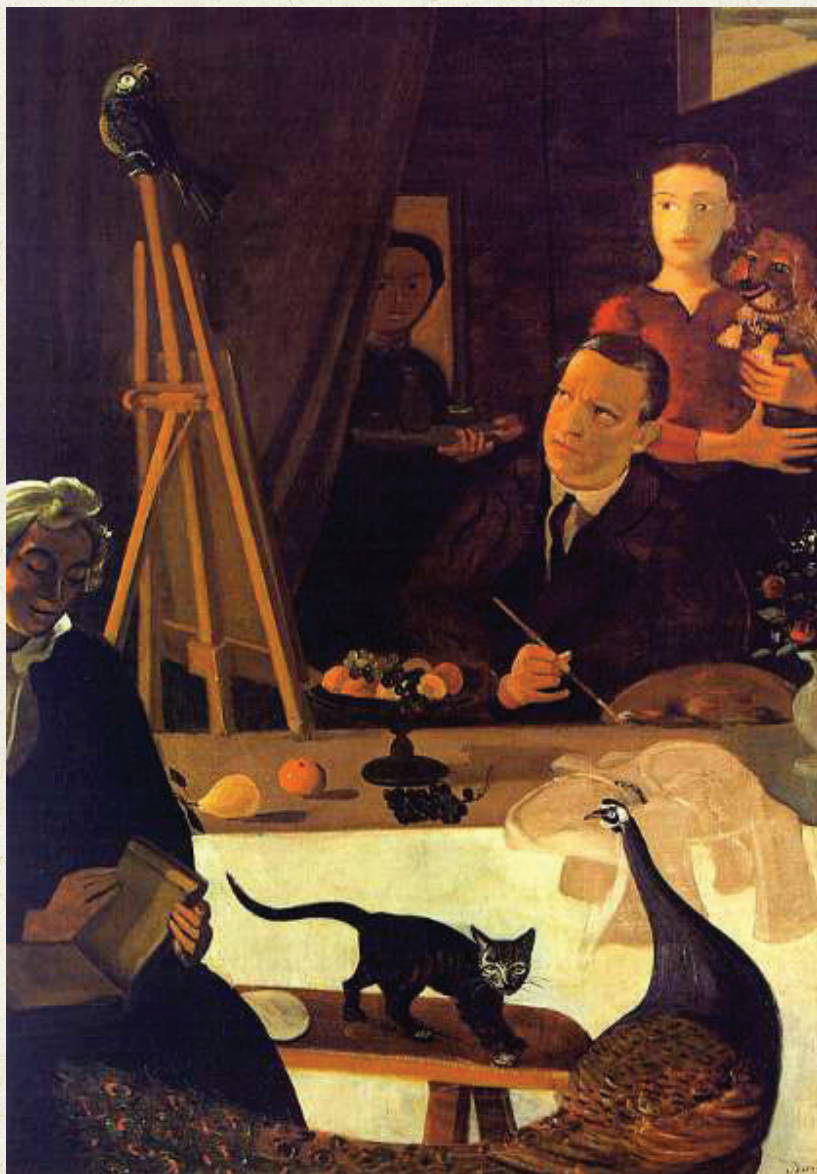



Figura 23 – *O pintor e sua família*, André Derain, 1939. Tate Collection, Londres, Inglaterra.
Fonte: <http://goo.gl/kaGq59>.

Figura 24 – *Os críticos (visitantes no ateliê de um pintor)*, Honoré Daumier, 1862. Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montreal, Canadá.
Fonte: <https://goo.gl/NPh0Fu>.

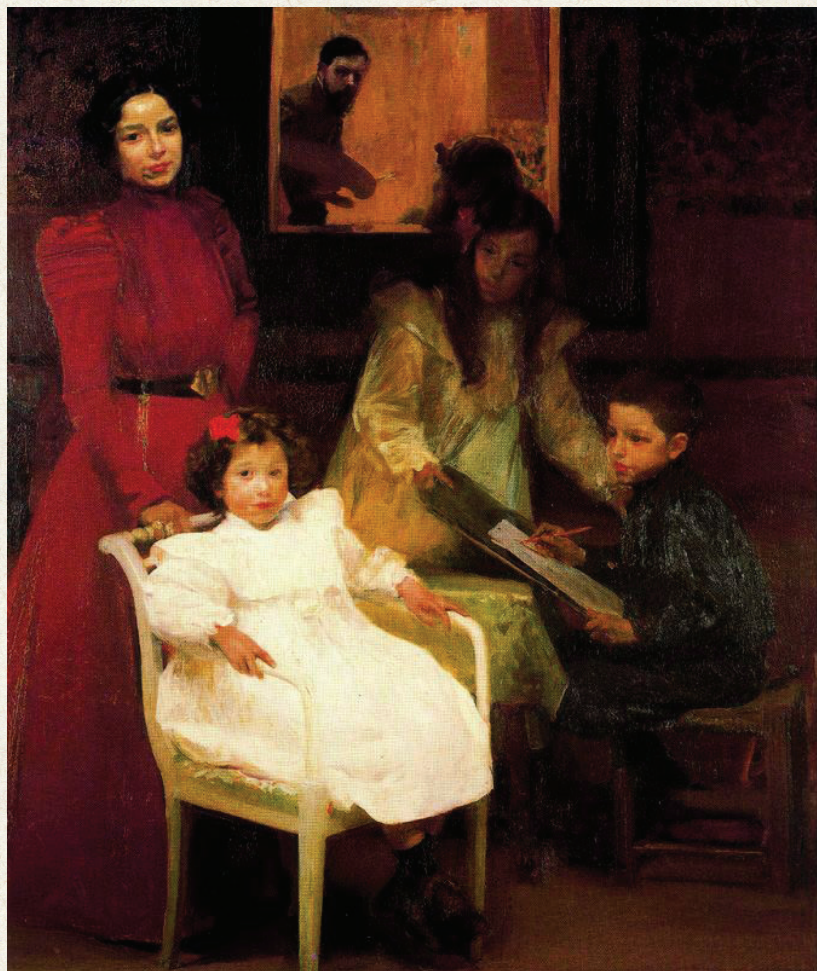



Figura 25 – *Minha família*, Joaquín Sorolla, 1901. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, Espanha. Fonte: <http://goo.gl/lUi8OE>.

Georges Perec: *La Vie mode d'emploi*/ *A vida modo de usar* (1978)

A vida modo de usar, com o subtítulo *Romances*, foi publicado em 1978 e reúne, em noventa e nove capítulos, dois mil personagens, que serão explorados de acordo com o espaço que ocupam em um edifício parisiense e seguindo regras propostas pelo OuLiPo.

Três personagens pintores são apresentados no romance: o pintor de sucesso Hutting, o modesto professor de pintura Valène e o amador Bartlebooth, proprietário do imóvel.

Desses três pintores, Hutting circula em seu ateliê instalado no edifício, enquanto Bartlebooth pinta ao ar livre e Valène não demanda mais um espaço para sua arte, pois já se encontra aposentado.

Assim, são os ateliês de Hutting, que possui dois espaços dedicados à criação, que Perec descreve ao leitor: o grande ateliê (trecho 30), o qual o pintor reserva para os encontros sociais e as negociações, e o pequeno ateliê (trecho 31), no qual se dedica efetivamente ao exercício de sua arte.

As descrições dos ateliês de Hutting procuram ressaltar a decoração dos ambientes, que reúne objetos que se supõem caros ao pintor; ou, por vezes, refletir suas concepções estéticas, aproximando-o das coleções particulares exibidas por um *cabinet d'amateur*. Nesse sentido, o próprio ateliê se torna uma obra de arte (FIG. 26), tomando formas de uma galeria, o que ressalta o caráter sofisticado do artista, que recebe seus clientes em um ambiente requintado (FIG. 27), valorizando, assim, o seu trabalho.

Trecho 30: O grande ateliê de Hutting[1]

À l'extrême droite des deux derniers étages de l'immeuble, le peintre Hutting a réuni huit chambres de bonne, un morceau de couloir et les faux greniers correspondants pour en faire un immense atelier qu'une vaste loggia menant à plusieurs chambres ceinture sur trois de ses côtés. Autour de l'escalier en colimaçon qui mène à cette loggia, il a fait aménager une sorte de petit salon où il aime se reposer entre deux séances de travail et recevoir dans la journée ses amis ou ses clients, et qui est séparé de l'atelier proprement dit par un meuble en L, une bibliothèque sans fond, de style vaguement chinois, c'est-à-dire laquée de noir avec des incrustations imitant la nacre et des ferrures de cuivre travaillées, haute, large et longue – la branche la plus longue faisant un peu plus de deux mètres, la plus courte un mètre et demi. Sur le sommet de ce meuble s'alignent quelques moulages, une vieille Marianne de mairie, de grands vases, trois belles pyramides d'albâtre, tandis que les cinq étagères croulent sous un amoncellement de bibelots, de curiosités et de gadgets: des objets *kitsch* venus d'un concours Lépine des années trente: un épluche-patates, un fouet à mayonnaise avec un petit entonnoir laissant tomber l'huile goutte à goutte, un instrument pour couper les œufs durs en tranches minces, un autre pour faire des coquilles de beurre, une sorte de vilebrequin horriblement compliqué n'étant sans doute qu'un tire-bouchon perfectionné; des ready-made d'inspiration surréaliste – une baguette de pain complètement argentée – ou pop: une boite de seven-up; des fleurs séchées mises sous verre dans des petits décors romantiques ou rococo en carton peint et en tissu, charmants trompe-l'œil dont chaque détail est minutieusement reproduit, aussi bien un napperon de dentelle sur un guéridon haut de deux centimètres qu'un parquet à bâtons rompus dont chaque latte ne mesure pas plus de deux ou trois millimètres; tout un assortiment de vieilles cartes postales représentant Pompéi au début du siècle: Der Triumphbogen des Nero (Arco di Nerone, Arc de Néron, Nero's Arch), la Casa dei Vetti ("un des meilleurs exemples d'une noble villa romaine, les belles peintures et les décorations de marbre ont été laissées telles quelles dans le péristyle qui était orné de plantes..."*)*, Casa di Cavio Rufo, Vico di Lupanare, etc. Les plus belles pièces de ces collections sont de délicates boites à musique; l'une d'entre elles, réputée ancienne, est une petite église dont le carillon joue, quand on soulève légèrement le clocher, le célèbre *Smanie implacabili che m'agitate* de *Così fan tutte*; une autre est une précieuse pendulette dont le mouvement anime un petit rat en tutu.

Dans le rectangle défini par ce meuble en L dont chaque branche se termine sur des ouvertures que des tentures de cuir peuvent venir masquer, Hutting a disposé un divan bas, quelques poufs, et un petit bar roulant garni de bouteilles, de verres et d'un seau à glace provenant d'un célèbre night-club de Beyrouth, The Star: il représente un moine, gros et court, assis, tenant dans sa main droite un gobelet; il est vêtu d'une longue robe grise, avec une cordelière; sa tête et ses épaules sont prises dans un capuchon noir qui constitue le couvercle du seau.

Le mur de gauche, qui fait face à la plus longue branche du L, est recouvert de papier liège. Sur un rail fixé à peu près à deux mètres cinquante du sol, coulissent plusieurs tringles métalliques sur lesquelles le peintre a accroché une vingtaine de ses toiles, la plupart de petits formats: elles, appartiennent presque toutes à une ancienne manière de l'artiste, celle qu'appelle lui-même sa 'période brouillard' et avec laquelle il conquit la notoriété: il s'agit généralement de copies finement exécutées de tableaux réputés – La Joconde, L'Angélus, La Retraite de Russie, Le Déjeuner sur l'herbe, La Leçon d'Anatomie, etc. – sur lesquelles il a ensuite peint des effets plus ou moins prononcés de brume, aboutissant à une grisaille imprécise dont émergent à peine les silhouettes de ses prestigieux modèles.

Versão em português[2]

À extrema direita dos dois últimos andares do prédio, o pintor Hutting uniu oito quartos de empregada, um trecho do corredor e os falsos sótãos correspondentes para fazer um imenso ateliê, onde uma longa galeria envolve três de suas paredes e dá acesso a vários quartos. Em torno da escada em caracol que conduz à galeria, mandou dispor uma espécie de pequeno living, onde gosta de descansar entre duas sessões de trabalho e receber durante o dia os amigos ou clientes, o qual está separado

[1] PEREC. *La Vie mode d'emploi*, p. 63-65.

[2] Tradução de Ivo Barroso. PEREC. *A vida modo de usar*, p. 56-58.

do ateliê propriamente dito por um móvel em L e uma estante de livros sem fundo, de estilo vagamente chinês, ou seja, laqueada de preto com incrustações imitando madrepérola e ferragens de cobre trabalhadas, alta, comprida e larga – a perna mais longa mede pouco mais de dois metros; a mais curta, um metro e meio. No alto dessa estante, alinham-se alguns moldes, um busto da República francesa tirado de alguma antiga prefeitura, grandes vasos, três belas pirâmides de alabastro, enquanto as cinco prateleiras se vergam ao peso de um amontoado de bibelôs, objetos exóticos e aparelhinhos; são artigos kitsch vindos de um concurso de invenções dos anos 30: um descascador de batatas, um batedor de maionese com um pequeno funil que deixa o óleo pingar gota a gota, um instrumento para cortar ovos cozidos em fatias finas, outro para fazer caramujinhos de manteiga, uma espécie de pua terrivelmente complicada que, na verdade, não passa de um saca-rolhas sofisticado; artigos *ready-made* de inspiração surrealista – uma bisnaga de pão completamente prateada – ou pop – uma caixa de 7-Up; flores secas imprensadas no vidro, compondo pequenas paisagens românticas ou rococós pintadas em cartão ou tecido; encantadores *trompe-l'oeil* nos quais cada detalhe está minuciosamente reproduzido, desde uma toalhinha rendada sobre uma mesa de pé central com dois centímetros de altura até um assoalho de taquinhos em zigue-zague em que cada taco não mede mais de dois ou três milímetros; um sortimento completo de cartões-postais, representando Pompeia no início do século: Der Triumphbogen des Nero (Arco di Nerone, Arc de Néron, Nero's Arch, Arco de Nero), a Casa dei Vetti ("um dos melhores exemplos de mansão da nobreza romana, em que as belas pinturas e decorações de mármore foram deixadas como originalmente estavam no peristilo, o qual era ornado de plantas..."), Casa di Cavio Rufo, Vico di Lupanare etc. As peças mais bonitas dessas coleções são umas delicadas caixinhas de música; uma delas, tida como antiguidade, é uma igrejinha cujo carrilhão toca, quando se levanta de leve o campanário, a célebre "Smanie implacabili che m'agitate" do *Così fan tutte*, outra é um precioso reloginho de pêndulo, cujo movimento faz dançar um ratinho com saiote de bailarina.

No retângulo definido por esse móvel em L, no qual cada perna termina numa abertura que pode ser eventualmente disfarçada por um

forro de couro, Hutting mandou colocar um divã baixo, alguns pufes e um pequeno carrinho de bar guarnecido de garrafas, copos e um balde de gelo proveniente de célebre nightclub de Beirute, The Star: representa um frade, gordo e baixote, sentado, tendo à mão direita uma taça; veste um hábito cinzento comprido, atado à cintura por um cordão; a cabeça e os ombros estão metidos num capuz negro, que constitui a tampa do balde.

A parede da esquerda, fazendo face para a seção mais longa do L, está recoberta de cortiça. Num trilho pregado a cerca de dois metros e meio do chão, correm várias estruturas metálicas, nas quais o pintor afixou uma vintena de seus quadros, a maior parte de pequeno formato; pertencem quase todos a uma fase antiga do pintor, que ele próprio designa seu 'período nebuloso', com o qual adquiriu notoriedade; no geral, trata-se de cópias finamente executadas de quadros famosos – *A Gioconda, O Ângelus, A retirada da Rússia, Le déjeuner sur l'herbe, A lição de anatomia*, etc. –, sobre as quais pintava em seguida efeitos mais ou menos pronunciados de névoas, chegando a uma grisalha imprecisa, sob a qual mal se podiam distinguir as silhuetas de seus modelos prestigiosos.

Trecho 31: O ateliê pequeno de Hutting[3]

Hutting travaille, non dans son grand atelier, mais dans une petite pièce qu'il a aménagée dans la loggia à l'intention des longues séances de pose qu'il inflige à ses clients depuis qu'il est devenu portraitiste.

C'est une pièce claire et cossue, impeccablement rangée, n'offrant absolument pas le désordre habituel des ateliers de peintres; pas de toiles retournées contre les murs, pas de châssis entassés en piles instables, pas de bouilloire bosselée sur des réchauds d'un autre âge, mais une porte capitonnée de cuir noir, de hautes plantes vertes débordant de grands trépieds de bronze et grimpant à l'assaut de la verrière, et des murs laqués de blanc, nus, à l'exception d'un long panneau d'acier poli sur lequel trois affiches sont maintenues par des punaises aimantées affectant la forme de demi-billes: une reproduction en couleurs du *Triptyque du jugement dernier* de Roger Van der Weyden conservé à l'Hôtel-Dieu

[3] PEREC. *La Vie mode d'emploi*, p. 334-336.

de Beaune, l'affiche du film d'Yves Allégret, *Les Orgueilleux,* avec Michèle Morgan, Gérard Philipe et Victor Manuel Mendoza, et un agrandissement photographique d'un menu fin-de-siècle s'inscrivant dans des arabesques beardsleyennes:

Le client est un Japonais au visage couvert de rides, portant un pince-nez à monture d'or, vêtu d'un strict costume noir, chemise blanche, cravate gris perle. Il est assis sur une chaise, les mains sur les genoux, les jambes serrées, le buste bien droit, les yeux tournés, non dans la direction du peintre, mais vers une table a jeu dont la marqueterie reproduit un tablier de trictrac, sur laquelle sont posés un téléphone blanc, une cafetière en métal anglais et une corbeille d'osier pleine de fruits exotiques.

Devant son chevalet, sa palette à la main, Hutting est assis sur un lion de pierre, imposante sculpture dont l'origine assyrienne ne fait de doute pour personne, mais qui posa pourtant de difficiles problèmes aux experts, car le peintre la trouva lui-même dans un champ, enfouie à moins d'un mètre de profondeur, à l'époque où, champion du 'Mineral Art', il cherchait des cailloux dans les environs de Thuhurbo Majus.

Hutting est torse nu, il porte un pantalon d'indienne, des chaussettes de grosse laine blanche, un foulard de fine batiste autour du cou et une dizaine de bracelets multicolores au poignet gauche. Tout son matériel – tubes, godets, brosses, couteaux, craies, chiffons, vaporisateurs, grattoirs, plumes, éponges, etc. – est soigneusement rangé dans une longue casse d'imprimeur placée à sa droite.

Versão em português[4]

Hutting trabalha não em seu grande ateliê mas na pequena peça que dispõe na sobreloja, para servir às longas sessões de pose que inflige a seus clientes depois que se tornou retratista.

É uma sala clara e aconchegante, impecavelmente arrumada, não oferecendo de maneira alguma a desordem habitual dos ateliês de pintura; nada de telas voltadas contra a parede, nada de molduras empilhadas em rumas instáveis, nada de chaleiras achatadas sobre aquecedores antiquados, mas uma porta almofadada de couro negro, altas plantas verdes que transbordam de grandes tripés de bronze e grimpam no encalço das vidraças e paredes nuas, laqueadas de branco, com exceção de um grande painel de aço polido, contra o qual três pôsteres são mantidos por meio de tachas imantadas, as quais têm a forma de semiesferas: uma reprodução em cores do *Tríptico do Juízo Final*, de Roger Van der Weyden, conservado na Santa Casa de Beaune; o cartaz de um filme de Yves Allégret, *Os orgulhosos*, com Michèle Morgan, Gérard Philipe e Victor Manuel Mendoza; e uma ampliação fotográfica de um cardápio fim de século inscrito em arabescos beardsleyanos:

O cliente é um japonês de rosto coberto de rugas, usando um pincenê com aros de ouro, vestido com um traje negro formal, camisa branca, gravata cinza-pérola. Está sentado numa cadeira, as mãos sobre os joelhos, as pernas juntas, o busto retesado, os olhos voltados não na direção do pintor, mas na de uma mesa de jogo cuja marchetaria

[4] Tradução de Ivo Barroso. PEREC. *A vida modo de usar*, p. 334-336.

reproduz um tabuleiro de gamão, sobre o qual estão pousados um telefone branco, uma cafeteira prateada e uma cesta de vime cheia de frutos exóticos.

Diante do cavalete, a palheta à mão, Hutting está sentado sobre um leão de pedra, imponente escultura cuja origem assíria ninguém põe em dúvida, mas que acarretou problemas aos especialistas, já que fora encontrada pelo próprio pintor num campo onde estava enterrada a menos de um metro de profundidade, na época em que, expoente da *mineral art*, ele andava à procura de seixos nas proximidades de Thuburbo Majus.

Hutting está com o torso nu, veste umas calças de chita, meias brancas de lã grossa, um lenço de cambraia fina atado ao pescoço e uma dezena de braceletes multicoloridos no pulso esquerdo. Todo o seu material – tubos de tinta, godês, pincéis, facas, gizes, vaporizadores, raspadeiras, penas, esponjas, etc. – está cuidadosamente arrumado numa longa caixa de tipografia colocada à sua direita.

Figura 26 – *O ateliê*, Jean Hélion, 1953. Coleção particular.
Fonte: GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 100.

Figura 27 – *O nobre pintor*, Abraham Bosse, aproximadamente 1642. Bibliothèque Nationale de France (Cabinet des Estampes), Paris, França.
Fonte: <http://goo.gl/NJ2njq>.

Francis Ponge: *L'Atelier contemporain/ O ateliê contemporâneo* (1977)

O ateliê contemporâneo é uma coletânea de textos publicada em 1977 que descreve o ambiente dos ateliês e a obra de diversos pintores, dentre eles Braque, Picasso, Fautrier, Giacometti e Hélion. Francis Ponge toma, como ponto de partida de seus escritos, o artista em seu ambiente de trabalho e, seguindo o seu estilo de prosa poética, pretende desvendar ao leitor o local onde o pintor elabora e apresenta sua obra, com a certeza de que o ateliê muito tem a dizer sobre o trabalho de criação.

Na introdução da coletânea, antes de adentrar nos ateliês propriamente ditos, o poeta explica ao leitor o intuito de seus escritos: "[...] *aniquilar* a noção de ateliê, destruí-la, de algum modo, a fim de perfurar o seu mistério [...]"[1] (trecho 32). Assim, o ateliê é comparado a um organismo vivo, no qual o pintor, em meio ao caos que o circunda, cria uma nova ordem para mundo (FIG. 28).

Trecho 32: O ateliê[2]

Qui regarde de haut une ville, serait-ce par l'imagination seulement, aperçoit certains bâtiments, éléments ou séries de bâtiments, dont l'aspect singulier est d'être, par tout ou en partie de leur surface (murs et toits), translucides.

[1] "[...] *crever* la notion d'atelier, de la détruire en quelque façon, enfin d'en percer le mystère [...]". PONGE. *L'Atelier contemporain*, p. 1. Tradução nossa.
[2] PONGE. L'Atelier contemporain, p. 1-4.

Voilà certes qui éclate de nuit surtout, depuis qu'aussitôt environnée par les ombres, chaque demeure humaine, à l'instar de certains organismes phosphorescents, produit en son intérieur une lumière assez vive. Mais, pour une sensibilité exercée, peut-être l'impression est-elle de jour encore plus touchante: il semble que l'épiderme de la ville ait été là par places (à ces endroits), aminci, atténué à l'extrême et que la chair n'en soit protégée plus que par une pellicule des plus fragiles.

[...]

Ainsi ne s'agit-il pas, à proprement parler, d'une simple usure, mais la sérosité épanchée entre le derme (à vif) et l'épiderme forme alors ces petites tumeurs, qui peuvent donner à tout un quartier l'aspect bullescent, ou bullulé.

Et voici donc ce qu'on appelle un atelier: sur le corps des bâtiments comme une variété d'ampoule, entre verrière et verrue.

Insistons-y: ce qui préside à leur formation, comme l'activité cellulaire très intense qui se produit collectivement là-dessous, ne doit pas être mis au compte tout simplement de l'usure, mais plutôt d'une dialectique subtile de l'usure et de la réparation (voire de la fabrication), – très active. Accompagnée le plus souvent d'une sensation très vive, du genre hectique, qu'il ne m'appartient pas d'affecter d'un coefficient de douleur ou de plaisir. Et naturellement, la transparence de la partie usée, ou verrière, est très utile à ce qui se fait là–dessous, à cause des effets thérapeutiques de la lumière.

On voit tout ce qui pourrait être dit là-dessus; et ajouté, par exemple, comme couleur, odeur, rythme, bruit ou musique.

[...]

Ah! pour nous en expliquer au plus vite, disons qu'il s'agit ici, sur le corps de certains bâtiments, comme parfois sur la branche d'un arbre ou sur la feuille du mûrier, d'une sorte de nid d'insectes, – d'une sorte de cocons.

Et donc, bien sûr encore, d'un local ou d'un bocal organique, mais construit par l'individu lui-même pour s'y enclore longuement, sans cesser d'y bénéficier pour autant, par transparence, de la lumière du jour.

Et à quelle activité s'y livre-t-il donc? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa *métamorphose*.

Qu'on nous pardonne si, cette idée conçue, elle nous ferme aussitôt la bouche. Car certes, nous pourrions épiloguer longuement. Montrer comment à l'aide de tels membres grêles épars, échelles, chevalets et pinceaux ou compas, grâce aussi par exemple à ces petites glandes sécrétives que sont les tubes de couleurs, laborieusement ou frénétiquement parfois, l'artiste (c'est le nom de cette espèce d'hommes, et il doit se nourrir d'une pâtée royale: natures mortes, nus, paysages parfois) *mue* et palpite et s'arrache ses œuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux.

Versão em português[3]

Quem observa uma cidade do alto, mesmo que imaginariamente, percebe algumas construções, elementos ou série de edifícios, cujo aspecto peculiar é ser, inteiramente ou em parte de sua superfície (paredes e telhados), translúcidos.

Sobretudo à noite, brilha, assim que tomada pelas sombras, toda morada humana, que, a exemplo de certos organismos fosforescentes, produz, em seu interior, uma luz bastante viva. Mas, para uma sensibilidade experiente, talvez a impressão seja, de dia, ainda mais comovente: como se a epiderme da cidade tivesse, nesses lugares, afinado, desgastado ao extremo, deixando a carne protegida apenas pela mais frágil das películas.

[...]

Assim, apesar de não se tratar de um desgaste propriamente dito, a serosidade derramada entre a derme em carne viva e a epiderme forma esses pequenos tumores, que podem dar, a todo um quarteirão, um aspecto globuloso ou dilatado.

E aqui está o que chamamos de ateliê: no corpo das construções, uma variação de bolha, entre o vidro e a verruga.

Insiste-se: o que prescinde a sua formação, assim como a intensa atividade celular que se produz coletivamente ali embaixo não se deve somente ao desgaste, mas, principalmente, a uma sutil dialética do desgaste e de sua reparação (quiçá, sua fabricação), muito ativa. Frequentemente, é acompanhada de uma sensação aguda, do tipo hética,

[3] Tradução nossa.

à qual não nos compete atribuir um coeficiente de dor ou de prazer. E, naturalmente, a transparência da parte desgastada, ou vidraça, é muito útil ao que se faz ali embaixo, em razão dos efeitos terapêuticos da luz.

Pode-se ver tudo o que sobre ele se poderia dizer, além dos elementos acessórios, como, por exemplo, cor, odor, ritmo, som ou música.

[...]

Ah! Para explicar-nos desde já, digamos que o que vemos no corpo de certas construções é como um tipo de ninho de insetos, essa espécie de casulo que às vezes encontramos nos galhos de uma árvore ou sobre a folha de uma amoreira.

Trata-se, portanto, de um local ou de um bocal orgânico, mas construído pelo próprio indivíduo para ali se enclausurar longamente, sem, contudo, deixar de se beneficiar da luz do dia, graças à transparência.

Mas a qual atividade ele ali se dedica? Tão simplesmente (e tragicamente), à sua *metamorfose*.

Perdoem-nos se, tão logo concebida, essa ideia nos emudece. Pois, certamente, poderíamos discorrer longamente. Mostrar como, com a ajuda de certos membros franzinos ali espalhados – escadas, cavaletes, pincéis ou compassos –, graças, também, a essas pequenas glândulas secretoras que são os tubos de tinta, por vezes, laboriosamente, e, outras, freneticamente, o artista (é o nome dessa espécie de homens, e ele deve se alimentar de um patê real: naturezas mortas, nus, por vezes paisagens) *transforma-se*, palpita e arrebata suas obras. Que devem ser, a partir de então, consideradas como peles.

Figura 28 – *O ateliê da rua Crussol*, Sam Szafran, 1972. Coleção particular.
Fonte: <http://goo.gl/AICieR>.

Michel Butor: "L'Atelier, la chambre"/ "O ateliê, o quarto" (2009)

Incluídos na vasta obra de Butor, os *Escritos sobre a pintura* formam uma série de textos de gêneros indefinidos inspirados pela pintura, pelos pintores e por textos de autores com temática relacionada à arte pictórica.

No texto "L'Atelier, la chambre", publicado em 2009, Butor retrata os elementos que compõem o ateliê e o quarto do pintor, tomando-os como base para discorrer sobre o trabalho do artista (trecho 33).

O ateliê e o quarto do artista, que, frequentemente, podem ocupar o mesmo ambiente, transformando-se em um quarto-ateliê, são percebidos como o universo particular do artista, que, mesmo sem nenhum conforto (trecho 34, FIG. 29), faz do seu trabalho uma transposição de sua percepção do mundo. Além disso, Butor também tece correspondências explícitas entre o escritor e o pintor reprimidos pelas privações, espelhamento que podemos encontrar exemplo na pintura (FIG. 30).

Trecho 33: O ateliê[1]

Le peintre vit dans le rectangle de sa toile, du moins à certaines époques et dans certaines régions, celles dont les témoignages couvrent les murs de nos galeries et musées. Parfois pendant des heures il n'en détache pas les yeux, ajoutant ici, retirant là, dans un dialogue entre ses matériaux et son œuvre. Mais les pots et les tubes, il les connaît si bien qu'il a à peine besoin de les regarder. Dans ces moments d'attention intense, le monde

[1] BUTOR. L'Atelier, la chambre, p. 867-868.

se résume pour lui dans ce rectangle. C'est par son intermédiaire qu'il le perçoit.

[...]

L'atelier est par rapport au monde ce que la toile est par rapport à l'atelier. L'instrument d'optique a au moins deux lentilles.

Versão em português[2]

O pintor vive no retângulo de sua tela, ao menos em algumas épocas e em certas regiões, aquelas cujos testemunhos cobrem as paredes de nossas galerias e museus. Algumas vezes, durante horas, ele não tira os olhos dela, acrescentando aqui, retirando lá, em um diálogo entre seus materiais e sua obra. Mas os potes e tubos, ele os conhece tão bem que os observa apenas de relance. Nesses momentos de intensa atenção, o mundo, para ele, se resume àquele retângulo. É por seu intermédio que ele o enxerga.

[...]

O ateliê é, em relação ao mundo, o que é a tela para o ateliê. O instrumento ótico possui pelo menos duas lentes.

Trecho 34: O quarto-ateliê[3]

Si bien des peintres n'ont pour chambre qu'un recoin de leur atelier, d'autres, plus pauvres encore, n'ont pour atelier que leur chambre. Ils peignent sur le sol, prennent une chaise comme chevalet, disposent les pommes et pichets destinés à leur nature morte sur le coin d'une table étroite.

Certes les peintres ont représenté des chambres: libertines chez Fragonard, familiales chez Vuillard. Mais 'la chambre du peintre' est un thème fort peu traité. On pense immédiatement à celle de Vincent Van Gogh. C'est comme si la plupart des peintres avaient quelque scrupule à nous étaler cette région de leur dénuement.

Pourtant, avec l'étroitesse de cette habitation minimale, le peintre rejoint le poète dont les travaux n'ont pas en général le bel espace d'un atelier pour se déployer. Il a même rarement un bureau pour y ranger ses livres.

[2] Tradução nossa.
[3] BUTOR. L'Atelier, la chambre, p. 870.

La chambre fonctionne comme un atelier embryonnaire. Elle aussi est un instrument pour voir le monde sur lequel donnent parfois de belles fenêtres; mais souvent ce ne sont que lucarnes ou vasistas. La personnalité de l'occupant s'inscrit dans les quelques objets apportés (ou gardés lorsqu'on est en location, en 'meublé'), leur placement, l'état des lieux. C'est tout cela qui devient filtre pour interroger et montrer.

Versão em português[4]

Por mais que alguns pintores tenham como quarto um canto de ateliê, outros, mais pobres ainda, têm por ateliê o seu quarto. Eles pintam no chão, e utilizam uma cadeira como cavalete, espalhando as maçãs e as jarras para suas naturezas mortas no canto de uma mesa estreita.

Alguns pintores representaram quartos: libertinos para Fragonard, familiais para Vuillard. Mas o 'quarto do pintor' é um tema muito pouco tratado. Pensamos imediatamente no de Vincent Van Gogh. É como se a maioria dos pintores tivesse algum escrúpulo em escancarar essa região de sua pobreza.

No entanto, na estreiteza desse mínimo habitáculo, o pintor encontra o poeta cujos trabalhos não têm, em geral, o belo espaço de um ateliê para se desenvolverem. Raramente possui uma escrivaninha para guardar seus livros.

O quarto atua como um ateliê embrionário. Ele é também um instrumento para ver o mundo que, às vezes, se mostra através de belas janelas; mas, frequentemente, são apenas claraboias ou basculantes. A personalidade do ocupante se insere nos poucos objetos dispostos (ou guardados, quando se está alugando um apartamento mobiliado), sua posição, o estado do lugar. É tudo isso que torna-se filtro para interrogar e mostrar.

[4] Tradução nossa.

Figura 29 – *Meu quarto*, Octave Tassaert, 1825. Musée Fabre, Montpellier, França.
Fonte: GAUSSEN. *Le Peintre et son atelier*, p. 71.

Figura 30 – *O pobre poeta*, Carl Spitzweg, 1839. Neue Pinakothek, Munique, Alemanha.
Fonte: <http://goo.gl/3ogB4g>.

Michel Houellebecq:
La Carte et le Territoire/
O mapa e o território (2010)

Publicado em 2010, o romance *O mapa e o território* se concentra no percurso do artista Jed Martin, que inicia sua carreira como fotógrafo e, em seguida, decide se dedicar à pintura. Ao organizar sua mais recente exposição, composta por uma série de quadros retratando profissionais em seu ambiente de trabalho – série intitulada *Profissões* –, Martin contrata o escritor Michel Houellebecq para redigir a apresentação da exposição, e decide incluí-lo em sua série de quadros, retratando-o em sua mesa de trabalho, pintura que se torna um exemplo emblemático do artista ao trabalho.

Na descrição do retrato do escritor em sua mesa de trabalho (trecho 35), é possível identificar o espelhamento que ocorre com o ambiente de criação do pintor, como nos mostra a iconografia, uma vez que os quadros que representam escritores em suas mesas de trabalho não deixam de representá-los cercados pelos livros que compõem sua biblioteca – e portanto suas fontes e inspirações –, suas notas pessoais, que ajudam a orientar o seu trabalho de criação (a mesma função do esboço do pintor), além de figuras e objetos que representam sua estética e seu estilo. Não desprezam, tampouco, os instrumentos de seu trabalho, como a caneta e as folhas de papel, como bem mostram o retrato de Émile Zola em sua mesa de trabalho, por Édouard Manet (FIG. 15), Voltaire recebendo a visita de Frederico II (FIG. 31) e o retrato de Gustave Geffroy, por Cézanne (FIG. 32).

Trecho 35: O escritor retratado em seu escritório[1]

Dans 'Michel Houellebecq, écrivain', soulignent la plupart des historiens d'art, Jed Martin rompt avec cette pratique des fonds réalistes qui avait caractérisé l'ensemble de son œuvre tout au long de la période des 'métiers'. Il rompt difficilement, et on sent que cette rupture lui coûte beaucoup d'efforts, qu'il s'efforce par différents artifices de maintenir autant que faire se peut l'illusion d'un fond réaliste possible. Dans le tableau, Houellebecq est debout face à un bureau recouvert de feuilles écrites ou demi-écrites. Derrière lui, à une distance qu'on peut évaluer à cinq mètres, le mur blanc est entièrement tapissé de feuilles manuscrites collées les unes contre les autres, sans le moindre interstice. Ironiquement, soulignent les historiens d'art, Jed Martin semble dans son travail accorder une énorme importance au texte, se polariser sur le texte détaché de toute référence réelle. Or, tous les historiens de la littérature le confirment, si Houellebecq aimait au cours de sa phase de travail punaiser les murs de sa chambre avec différents documents, il s'agissait le plus souvent de photos, représentant les endroits où il situait les scènes de ses romans; et rarement de scènes écrites ou demi-écrites. En le représentant au milieu d'un univers de papier, Jed Martin n'a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature; il n'a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste que celui-ci avait du reste explicitement rejetée. Sans doute a-t-il été, plus simplement, entraîné par une pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de texte ramifiés, reliés, s'engendrant les uns aux autres comme un gigantesque polype.

Peu de gens de toute façon, au moment de la présentation du tableau, prêtèrent attention au fond, éclipsé par l'incroyable expressivité du personnage principal. Saisi à l'instant où il vient de repérer une correction à effectuer sur une des feuilles posées sur le bureau devant lui, l'auteur paraît en état de transe, possédé par une furie que certains n'ont pas hésité à qualifier de démoniaque; sa main portant le stylo correcteur, traitée avec un léger flou de mouvement, se jette sur la feuille "avec la rapidité d'un cobra qui se détend pour frapper sa proie", comme l'écrit de manière imagée Wong Fu Xin [...]. L'éclairage, beaucoup plus contrasté que dans les tableaux antérieurs de Martin, laisse dans l'ombre une grande partie du corps de l'écrivain, se concentrant uniquement sur le haut du visage et sur les mains aux doigts crochus, longs, décharnés comme les serres d'un rapace. L'expression du regard apparut à l'époque si étrange qu'elle ne pouvait, estimèrent alors les critiques, être rapprochée d'aucune tradition picturale existante, mais qu'il fallait plutôt la rapprocher de certaines images d'archives ethnologiques prises au cours de cérémonies vaudoues.

[1] Tradução de André Telles. HOUELLEBECQ. *O mapa e o território*, p. 172-174.

Versão em português[2]

Em *Michel Houellebecq, escritor*, aponta a maioria dos historiadores da arte, Jed Martin rompe com a prática de fundos realistas que caracterizara sua obra ao longo de toda a fase das 'profissões'. Rompe com dificuldade, e sentimos que essa ruptura lhe custa grandes esforços e que, na medida do possível e por diferentes artifícios, ele procura manter a ilusão de um fundo realista mínimo. No quadro, Houellebecq está em pé, diante de uma mesa tomada por folhas escritas ou começadas. Atrás dele, a uma distância que podemos estimar em 5 metros, a parede branca se encontra inteiramente forrada por folhas manuscritas e justapostas sem qualquer interstício. Ironicamente, apontam os historiadores da arte, na obra em questão Jed Martin parece atribuir enorme importância ao texto, concentrando-se no texto dissociado de todas as referências reais. Ora, todos os historiadores da literatura confirmam que, se Houellebecq gostava, durante o período em que trabalhava, de espetar diversos documentos na parede de seu quarto, tratava-se quase sempre de fotografias, representando os lugares onde ele situava as cenas de seus romances; raramente cenas escritas ou esboçadas. Em todo caso, ao representá-lo em meio a um universo de papel, Jed Martin provavelmente não desejou tomar uma posição sobre a questão do realismo na literatura; tampouco procurou aproximar Houellebecq de uma posição formalista, que este, de qualquer forma, repudiara explicitamente. De maneira mais simples, sem dúvida, foi arrebatado pelo puro fascínio plástico diante da imagem daqueles blocos de texto ramificados, conectados, engendrando-se uns aos outros como um gigantesco pólipo.

[2] Tradução de André Telles. HOUELLEBECQ. O mapa e o território, p. 172-174.

Poucas pessoas, de toda forma, no momento da apresentação do quadro, prestaram atenção ao fundo, ofuscado pela incrível expressividade do personagem principal. Captado no instante em que acaba de detectar uma correção a ser efetuada numa das folhas dispostas sobre a escrivaninha à sua frente, o autor parece em estado de transe, possuído por uma fúria que alguns não hesitaram em qualificar de demoníaca; sua mão, empunhando a caneta corretora, traçada com uma ligeira indefinição de movimento, lança-se sobre a folha "com a rapidez de uma cobra lançando-se para dar o bote na presa", como escreve, de maneira imagética, Wong Fu Xin [...]. A luz, bem mais contrastada que nos quadros anteriores de Martin, deixa na sombra grande parte do corpo do escritor, concentrando-se unicamente na parte superior do rosto e nas mãos, com os dedos em gancho, compridos, descarnados como as garras de uma ave de rapina. A expressão do olhar pareceu, na época, tão estranha que não podia, estimaram os críticos, ser aproximada de nenhuma tradição pictórica existente, cabendo antes avizinhá-la de certas imagens de arquivos etnológicos, registradas por ocasião de cerimônias vodus.

Figura 31 – *Voltaire recebendo a visita do imperador Frédéric II durante sua estadia na Prússia entre 1750 e 1753*, Baquoy, 1825. Bibliothèque Nationale de France, Paris, França.
Fonte: <http://goo.gl/3zbu3J>.

Figura 32 – *Retrato de Gustave Geffroy*, Paul Cézanne, 1895. Coleção particular.
Fonte: <http://goo.gl/oHkKvd>.

Referências

Literárias

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: O Globo, 1947. v. 2. Ortografia e pontuação adaptadas.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BALZAC, Honoré de. *La Vendetta*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

BALZAC, Honoré de. *Le Chef d'œuvre inconnu et autres nouvelles*. Paris: Gallimard, 1994.

BUTOR, Michel. L'Atelier, la chambre. In: ______. *Michel Butor*: œuvres complètes X –Recherches. Paris: Éditions de La Différence, 2009. p. 867-868.

CAMUS, Albert. *Jonas ou l'artiste au travail*. Paris: Gallimard, 2013.

CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CHEVALIER, Tracy. *La Jeune fille à la perle*. Paris: Éditions de La Table Ronde, 2000. (Quai Voltaire).

DELERM, Philippe. *Autumn*. Paris: Gallimard, 1990. (Folio).

DESBORDES-VALMORE, Marceline. *L'Atelier d'un peintre:* scènes de la vie privée. Paris: Dumont, 1833. v. 1. (Hachette BNF). Ortografia adaptada.

GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1925. (Folio).

GOGOL, Nicolas. *Le Portrait*. Paris: Gallimard, 1998.

GONCOURT, Edmond de; GONCOURT Jules de. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1996. (Folio).

HOUELLEBECQ, Michel. *La Carte et le Territoire*. Paris: Flammarion, 2012.

HOUELLEBECQ, Michel. *O mapa e o território*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2012.

JAMES, Henry. *Les Européens*. Paris: Éditions Albin Michel, 2009.

LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia*: Un duel pour l'immortalité. Paris: Robert Laffond, 2012.

MAURIER, Georges du. *Trilby*. Paris: Payot & Rivages, 2005.

MIRBEAU, Octave. *Le Calvaire*. Paris: Les Éditions Nationales, 1934.

MUSSET, Alfred de. Le fils du Titien. In: LEDDA, Sylvain (Org.). *Le Peintre et son modèle*. Paris: Gallimard, 2006. p. 73-128.

PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Librairie Générale Française, 2012. (Le Livre de Poche).

PONGE, Francis. *L'Atelier contemporain*. Paris: Gallimard, 1977.

PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1988. v. 2. (Bibliothèque de La Pléiade).

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*: No caminho de Swann; À sombra das moças em flor. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. v. 1.

QUIGNARD, Pascal. *Todas as manhãs do mundo*. Tradução de Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

QUIGNARD, Pascal. *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, 2013. (Folio).

WILDE, Oscar. *Le Portrait de Dorian Gray*. Paris: Flammarion, 1995.

ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. (Le Livre de Poche).

ZWEIG, Stefan. *Les Prodiges de la vie*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. (Le Livre de Poche).

Teóricas

ARBEX, Márcia; LAGO, Izabela Baptista do. Camus, ou o artista ao trabalho. In: CONGRESSO (I INTERNACIONAL) DE LETRAS, ARTES E CULTURA, 4., 2013, São João Del Rei. *Anais...* São João del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2013. p. 1073-1079.

BARED, Robert; PERNAC, Natacha. *La Peinture représentée*: allégories, ateliers, autoportraits. Paris: Hazan, 2013.

BERTHO, Sophie. Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit. *C.R.I.N.*, Amsterdam, v. 23, p. 25-36, 1990.

CROUZET, Michel. Préface. In: GONCOURT, Edmond de; GONCOURT Jules de. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1996. p. 11.

GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*: les refuges de la création. Paris: Parigramme, 2006.

KRIS, Ernest; KURZ, Otto. *La Légende de l'artiste*: un essai historique. Paris: Éditions Allia, 2010.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Le Métier d'artiste*: dans l'intimité des œuvres. Paris: Larousse, 2012.

LEDDA, Sylvain (Org.). *Le Peintre et son modèle*. Paris: Gallimard, 2006.

MAURISSON, Charlotte. *Écrire sur la peinture*. Paris: Gallimard, 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas*: o kunstlerroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.

VOUILLOUX, Bernard. *Tableaux d'auteurs*: après l'Ut pictura poesis. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

Artes visuais

BAQUOY, Pierre. *Voltaire recebendo a visita do imperador Frédéric II durante sua estadia na Prússia entre 1750 e 1753*. 1825. Gravura sobre couro, 584 x 447 cm. Disponível em: <http://goo.gl/3zbu3J>. Acesso em: 25 jan. 2014.

BAUGIN, Lubin. *Natureza morta com tabuleiro de xadrez*. 1663. Óleo sobre madeira, 55 x 73 cm. Disponível em: <http://goo.gl/ad8Qxp>. Acesso em: 25 jan. 2014.

BAZILLE, Frédéric. *O ateliê de Bazille*. 1870. Óleo sobre tela, 98 x 128 cm. Disponível em: <http://goo.gl/ekHcgm>. Acesso em: 25 jan. 2014.

BOTH, Andries. *O pobre pintor em seu ateliê*. 1635. Gravura, 330 x 247 cm. Disponível em: <http://goo.gl/3V2p1D>. Acesso em: 25 jan. 2014.

BOSSE, Abraham. *O nobre pintor*. Aproximadamente 1642. Gravura, 254 x 326 cm. Disponível em: <http://goo.gl/NJ2njq>. 25 jan. 2014.

CÉZANNE, Paul. *Retrato de Gustave Geffroy*. 1895. Óleo sobre tela, 110 x 89 cm. Disponível em: <http://goo.gl/oHkKvd>. Acesso em: 25 jan. 2014.

COURBET, Gustave. *O ateliê do pintor*. Entre 1854 e 1855. Óleo sobre tela, 361 x 598 cm. Disponível em: <http://goo.gl/OFS70y>. 25 jan. 2014.

DAUMIER, Honoré. *O enterro ou O artista*. 1868/70. Óleo sobre madeira, 26 x 34 cm. In: GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*: les refuges de la création. Paris: Éditions Parigramme, 2006. p. 141.

DAUMIER, Honoré. *Os críticos (visitantes no ateliê de um pintor)*. 1862. Pena, tinta preta, lápis Conté, aquarela e guache, 36 x 45.1 cm. Disponível em: <https://goo.gl/WWZvYE>. Acesso em: 25 jan. 2014.

DELACROIX, Eugène. *Morte de Sardanapalo*. 1827. Óleo sobre tela, 392 x 496 cm. Disponível em: <http://goo.gl/yNAh07>. Acesso em: 25 jan. 2014.

DELFT, Johannes Vermeer de. *A arte da pintura*. 1665/66. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm. Disponível em: <http://goo.gl/NtjrMv>. Acesso em: 25 jan. 2014.

DERAIN, André. *O pintor e sua família*. 1939. Óleo sobre tela, 176.5 x 123.8 cm. Disponível em: <http://goo.gl/kaGq59>. Acesso em: 25 jan. 2014.

DRÖLLING, Martin. *O interior de uma cozinha*. 1815. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Disponível em: <http://goo.gl/LCFulG >. Acesso em: 25 jan. 2014.

FANTIN-LATOUR, Henry. *Um ateliê em Batignoles*. 1870. Óleo sobre tela, 204 x 273 cm. Disponível em: <http://goo.gl/bC1Cvu>. Acesso em: 25 jan. 2014.

GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *Ateliê de Pujol*. 1822. Óleo sobre tela, 96 x 129 cm. Disponível em: <http://goo.gl/UC7RFi>. Acesso em: 25 jan. 2014.

HÉLION, Jean. *O ateliê*. 1953. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. In: GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*: les refuges de la création. Paris: Éditions Parigramme, 2006. p. 100.

LAMME, Ary Johannes. *Fachada para o jardim da casa de Ary Scheffer, rue Chaptal*. 1865. Óleo sobre tela, 84 x 71 cm. Disponível em: <http://goo.gl/vGEDfK>. Acesso em: 25 jan. 2014.

LARGILLIÈRE, Nicolas de. *Retrato de Charles le Brun*. 1686. Óleo sobre tela, 232 x 187 cm. Disponível em: <http://goo.gl/aFXen5>. Acesso em: 25 jan. 2014.

MANET, Édouard. *Émile Zola*. 1868. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Disponível em: <http://goo.gl/ytmCBw>. Acesso em: 25 jan. 2014.

MANET, Édouard. *Monet e sua esposa no barco-ateliê*. 1874. Óleo sobre tela, 82.7 x 105 cm. Disponível em: <http://goo.gl/G3BJbJ>. Acesso em: 25 jan. 2014.

MASSÉ, Auguste. *O ateliê dos alunos de Gros*. 1830. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. In: GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*: les refuges de la création. Paris: Éditions Parigramme, 2006. p. 46-47.

MILLAIS, Sir John Everett. *Ofélia*. 1851/52. Óleo sobre tela, 76.2 x 111.8 cm. Disponível em: <http://goo.gl/pYmbG9>. Acesso em: 25 jan. 2014.

MONET, Claude. *Impressão, nascer do sol*. 1872. Óleo sobre tela, 48 x 63 cm. Disponível em: <http://goo.gl/MLrOGm>. Acesso em: 25 jan. 2014.

PICASSO, Pablo. *Pintor e modelo tricotando*. 1931. Gravura, 19.3 x 27.8 cm. Disponível em: <http://goo.gl/TEB0Yr>. Acesso em: 25 jan. 2014.

ROBERT, Hubert. *Vista imaginária da Grande Galeria do Louvre em ruínas*. 1796. Óleo sobre tela, 115 x 145 cm. Disponível em: <http://goo.gl/9b94M5>. Acesso em: 25 jan. 2014.

SOROLLA, Joaquín. *Minha família*. 1901. Óleo sobre tela, 185 x 159 cm. Disponível em: <http://goo.gl/lUi8OE>. Acesso em: 25 jan. 2014.

SPITZWEG, Carl. *O pobre poeta*. 1839. Óleo sobre tela, 36.2 x 44.6 cm. Disponível em: <http://goo.gl/3ogB4g>. Acesso em: 25 jan. 2014.

STRADANUS, Johannes (Jan van der Straet). *O laboratório do alquimista*. 1570. Óleo sobre ardósia, 24 x 18 cm. Disponível em: <http://goo.gl/K6DQW0>. Acesso em: 25 jan. 2014.

SZAFRAN, Sam. *O ateliê da rua Crussol*. 1972. Pastel sobre papel, 105 x 75 cm. Disponível em: <http://goo.gl/AICieR>. Acesso em: 25 jan. 2014.

TASSAERT, Octave. *Interior de ateliê*. 1845. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Disponível em: <http://goo.gl/Ia5JCt>. Acesso em: 25 jan. 2014.

TASSAERT, Octave. *Meu quarto*. 1825. Óleo sobre tela, 32 x 40 cm. In: GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*: les refuges de la création. Paris: Éditions Parigramme, 2006. p. 71.

VERNET, Horace. *O ateliê do pintor*. 1820/21. Óleo sobre tela, 52 x 64 cm. In: GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*: les refuges de la création. Paris: Éditions Parigramme, 2006. p. 227.

Publicações Viva Voz
de interesse para a área de tradução

Oficina de tradução do francês:
traduzindo quadrinhos II
ed. bilíngue

Maria Lúcia Jacob (Org.)

Contos franceses
edição bilíngue

Marcel Béalu

Frank da Silva Gonçalves

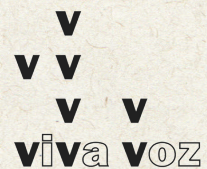
Josiane Félix dos Santos

Editoras mineiras:
o lugar da tradução

Sônia Queiroz

Karina Mitalle

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: <www.letras.ufmg.br/vivavoz>

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 300 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.